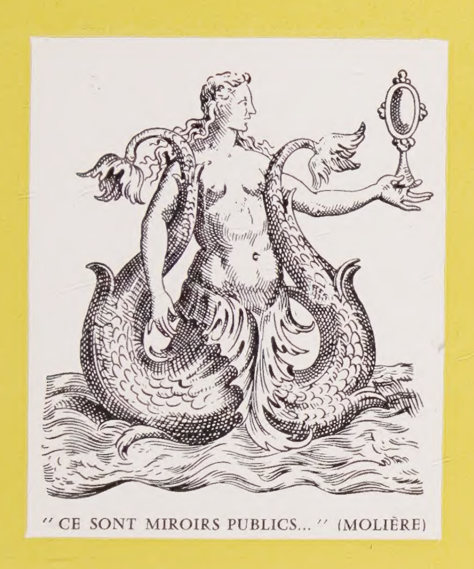
ublications de la Société d'Histoire du Théâtre



" CE SONT MIROIRS PUBLICS... " (MOLIÈRE)

revue
'histoire du théâtre

REVUE TRIMESTRIELLE — JUILLET - SEPTEMBRE

1961 - 3

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU C. N. R. S.

Éditions Michel Brient - Paris

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

En 1933, un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre s'associèrent, sous la présidence d'Auguste Rondel, pour mettre en commun leurs recherches et leurs travaux, sous le signe de l'Amitié.

De 1933 à 1945, grâce au dévouement et à l'activité de son Secrétaire général, le très regretté Max Fuchs, cette Société publia un *Bulletin* trimestriel riche de documents de toutes sortes et patrona une collection d'ouvrages importants, dont la plupart sont malheureusement épuisés.

Les voies ainsi préparées, il appartenait à Louis Jouvet de donner un nouvel élan à notre Association, d'élargir et d'étendre une action jusque-là réduite à un petit nombre d'adhérents.

Grâce à l'aide de la Direction Générale des Arts et Lettres, de la Direction des Relations Culturelles, de l'Association Française d'Action Artistique, de la Direction des Bibliothèques et du Centre National de la Recherche Scientifique, furent alors créés :

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

où une place de plus en plus grande fut donnée à la publication d'une *Bibliographie Internationale*, en liaison avec la Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle.

PRESTIGES DU THÉATRE

émissions radiophoniques hebdomadaires *(R.T F. - France III)* avec le concours des comédiens les plus renommés soucieux d'approfondir les principes de leur art — émissions qui connurent aussitôt et conservent une large audience.

UN CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION

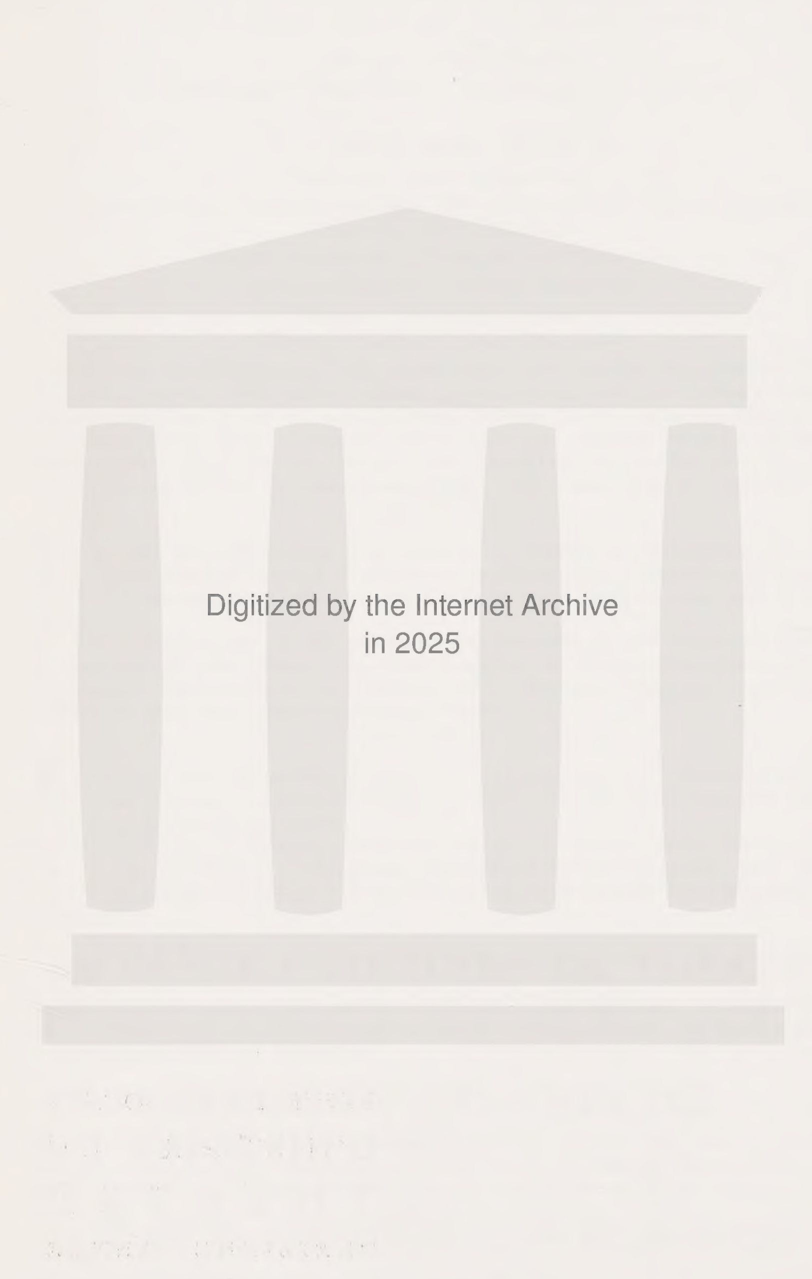
dont la direction fut confiée à Léon Chancerel, l'un des fondateurs de la Société, qui en avait déjà, sous l'impulsion première de Jacques Copeau, rassemblé les premiers éléments.

Ainsi, en recherchant, conservant et classant des ouvrages et documents divers concernant la vie passée et présente des Arts et Métiers du Spectacle, ce Centre, qui s'enrichit chaque jour, assure une permanente et amicale liaison, dans la recherche comme dans la création, avec ceux qui, directement ou indirectement, font le théâtre d'aujourd'hui et de demain.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE

TREIZIÈME ANNÉE
III





REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TREIZIÈME ANNÉE

III

MCMLXI



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

CONFÉRENCES ET CONGRÈS :

BAUDELAIRE ET LE THÉATRE

Dans la vie, la carrière littéraire, les préoccupations de Baudelaire, le théâtre tient une place très secondaire. Quand bien même, dans ses papiers, ont été retrouvés des projets de drames, il ne semble pas qu'à aucun moment Baudelaire se soit trompé sur ses propres dons. Il ne s'est jamais imaginé, comme ce fut la tenace illusion de Stendhal et Balzac, qu'il était vraiment doué pour la scène. Mais il peut être instructif de déterminer les raisons et les limites exactes de cette indifférence.

— I —

En lisant *Mon Cœur mis à nu,* on se heurte à une note (1) qui paraît établir de façon indiscutable le mépris de Baudelaire pour le mode d'expression dramatique :

> Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est le *lustre,* un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.
>
> Cependant je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes.
>
> Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette (p. 1.211).

On peut être tenté de ne voir là qu'une simple boutade, manifestation du désir de se singulariser par une déclaration de non-conformisme. Mais cette mention du *lustre* prend une valeur très différente si on la rapproche d'un très curieux passage du *Poème sur le Haschich* qu'il faudrait pouvoir citer intégralement. C'est un « littérateur » qui est censé parler. Il a pris une « dose modérée d'extrait gras » et se trouve dans un état « de langueur et d'étonnement qui était presque du

(1) Les textes de Baudelaire sont cités par référence à l'édition des *Œuvres Complètes* de la collection de la Pléiade.

bonheur ». Il s'apprête donc à passer une soirée tranquille et sans soucis, lorsqu'il est contraint d'accompagner quelqu'un au spectacle. Il y arrive dans une sorte d'état second, qui lui confère sur les autres assistants une « supériorité », tout animé qu'il est de « bizarres sensations ».

> J'étais à peine entré dans ma loge que mes yeux avaient été frappés d'une impression de ténèbres (...). Vous savez que le haschich invoque toujours des magnificences de lumière, des splendeurs glorieuses, des cascades d'or liquide; toute lumière lui est bonne (...).Il paraît que ce misérable lustre répandait une lumière bien insuffisante pour cette soif insatiable de clarté ; je crus entrer, comme je vous l'ai dit, dans un monde de ténèbres (...).
>
> Je ne vous dirai pas que j'écoutais les comédiens, vous savez que cela est impossible ; de temps en temps ma pensée accrochait au passage un lambeau de phrase et, semblable à une danseuse habile, elle s'en servait comme d'un tremplin pour bondir dans des rêveries très lointaines. On pourrait supposer qu'un drame, entendu de cette façon, manque de logique et d'enchaînement ; détrompez-vous ; je découvrais un sens très subtil dans le drame créé par ma distraction (...). Si tous les drames étaient entendus de la même façon, ils y gagneraient de grandes beautés, même ceux de Racine.
>
> Les comédiens me semblaient excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné, comme les figures de Meissonier (...). Et ces lilliputiens étaient revêtus d'une clarté froide et magique, comme celle qu'une vitre très nette ajoute à une peinture à l'huile. Lorsque (...) je fus rendu à moi-même, j'éprouvai une lassitude plus grande que ne m'en avait jamais causé un travail tendu et forcé (pp. 452-454).

On retrouve dans ce texte le *lustre*, et ce ne peut être une simple coïncidence. Il faut, de toute évidence, penser à la permanence d'une impression d'enfance, celle éprouvée sans doute la première fois où Baudelaire fut conduit au spectacle. Et la remarque de *Mon Cœur mis à nu* prend un sens bien précis : mieux que le drame et que le jeu des comédiens, le lustre, miraculeux de lumière, transporte Baudelaire au-delà du spectacle immédiat, en un véritable *paradis artificiel.* Et ce paradis artificiel, il n'est recréé, dans une salle de spectacle, que sous l'influence du haschich. Le haschich transforme les conditions matérielles de la représentation, transforme le drame et les comédiens, qui perdent leur stature et leur apparence humaines, comme les transformeraient le cothurne et le masque.

Ainsi, ce que Baudelaire attendait d'un spectacle, c'était qu'il agît sur lui comme un stupéfiant. Cette illusion dramatique, si différente de celle recherchée par Stendhal, ni la tragédie, ni la comédie, ni le drame ne l'ont jamais procurée à Baudelaire. Mais il est possible de se faire une idée très nette de ce qu'il espérait d'une représentation dramatique puisque, cette expérience, il l'a vécue en écoutant le *Tannhaüser* de Wagner. Les termes même dans lesquels il rend compte de cette audition rejoignent constamment ceux qui sont utilisés par le « littérateur » du *Poème sur le Haschich :*

> Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les imaginatifs ont connues par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis *délivré des liens de la pesanteur,* et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans les *lieux hauts* (...). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude avec un immense horizon et une *large lumière diffuse* (...). Bientôt j'éprouvai la *sensation d'une clarté plus vive,* d'une *intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours

renaissant *d'ardeur et de blancheur*. Alors je conçus pleinement l'idée *d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux*, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant *au-dessus et bien loin du monde naturel* (*Richard Wagner et Tannhaüser*, pp. 1.050-1.051).

Texte que l'on peut éclairer encore par un passage du *Mangeur d'Opium*. Ce passage précise que le Mangeur d'Opium se livrait à sa débauche favorite aux jours d'opéra : la musique, le chant de la Grassini devenaient alors, mais alors seulement, une « sorcellerie ». La musique (comme le drame du littérateur) « interprétée et illuminée par l'opium, telle était cette débauche intellectuelle, dont tout esprit un peu raffiné peut aisément concevoir la grandeur et l'intensité » (p. 503). Le miracle de *Tannhaüser* est précisément que la musique de Wagner est elle-même un stupéfiant, qu'il n'est pas besoin d'un excitant artificiel — haschich ou opium — pour exercer un pouvoir magique : transporter l'auditeur au-dessus et bien loin du monde naturel.

Du théâtre, Baudelaire attendait donc beaucoup plus qu'un simple plaisir dramatique. Pour Stendhal, le spectacle devait seulement provoquer l'illusion : « L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène ». Baudelaire va bien au-delà puisqu'il demande à la représentation de le transporter « au-dessus et bien loin du monde naturel ».

Quel répertoire, quels comédiens pouvaient dès lors satisfaire Baudelaire ?

— II —

Dans un substantiel article, M. Jean Pommier a défini la position de Baudelaire vis à vis du théâtre classique (2). Il est certain que Baudelaire n'a jamais éprouvé qu'une admiration très modérée pour la tragédie, « genre faux » tout juste capable de contenir quelques bons mots. Elle lui paraissait même être la négation du véritable plaisir dramatique ; et c'est encore à propos de *Tannhaüser* (qui est l'idéal de ce plaisir) qu'on relève cette condamnation :

> L'opéra de Wagner est un ouvrage sérieux, demandant une attention soutenue ; on conçoit tout ce que cette condition implique de chances défavorables dans un pays où l'ancienne tragédie réussissait surtout par les facilités qu'elle offrait à la distraction (p. 1.075).

La tragédie est une « monstruosité dans le monde dramatique » parce qu'elle est, par essence, un genre factice. Le poète tragique n'a aucune idée de « l'infinie variété » ; il est contraint de mutiler le réel « en le simplifiant ». Simplification de la psychologie : il se contente de découper « certains patrons éternels, l'amour, la haine, l'amour filial, l'ambition ». Simplification de la morale : on ne persuadera jamais un poète tragique qu'il faut différentes morales.

Ce dégoût s'explique autant par le modernisme de Baudelaire que par des vestiges de ferveur romantique et l'écœurement provoqué par le spectacle des tragédies néo-classiques des Latour-Saint-Ybars et des Ponsard (*Lucrèce*, le grand triomphe de Ponsard date de 1843).

Sur le drame romantique, Baudelaire ne s'est nulle part étendu. On observera pourtant déjà qu'il ne l'a nulle part condamné. Mieux, la

---

(2) *Sur les chemins de Baudelaire*, pp. 122-144.

seule mention qu'il en ait faite, manifeste nettement qu'il jugeait saines les audaces dramatiques de Victor Hugo :

> Nous avons vu bien des choses, déclarées jadis absurdes, qui sont devenues plus tard des modèles adoptés par la foule. Tout le public actuel se souvient de l'énergique résistance où se heurtèrent, dans le commencement, les drames de Victor Hugo et les peintures d'Eugène Delacroix (*R. Wagner*, p. 1.073).

On n'en concluera pas qu'*Hernani* ou *Ruy Blas* transportaient Baudelaire d'enthousiasme. Tout au moins appréciait-il l'effort fourni par Hugo pour tirer le théâtre hors des voies traditionnelles. Et il faudra compléter cette remarque par celles, beaucoup plus étoffées, qui concernent le style d'interprétation des grands acteurs romantiques.

Quant au répertoire contemporain, Baudelaire le considère comme proprement écœurant. C'est, pour la France, un signe d' « abêtissement » que de ne connaître que deux auteurs dramatiques : Ponsard et Dumas fils *(R. Wagner :* p.1080).

Il faut songer que l'époque de Baudelaire est une des plus stériles de l'histoire du théâtre français : ce théâtre du Second Empire, par son vide prétentieux, en a indigné d'autres que lui. Qu'on se reporte aux condamnations de Henry Becque. Elles ne sont pas moins violentes que les sorties de Baudelaire s'en prenant, dans *les Drames et les Romans honnêtes*, à « l'Ecole du bon sens » (3). Le représentant le plus illustre de cette école était Emile Augier, « orgueilleux soutien de l'honnêteté bourgeoise », qui avait obtenu en 1849 le prix Montyon pour sa pièce *Gabrielle*, et qui, depuis *la Ciguë* applaudie à l'Odéon en 1844, faisait carrière dans la culture des bons sentiments, défendant la famille et le mariage contre les sophismes « romantiques » du droit à la passion. Le dernier vers de *Gabrielle* est resté célèbre :

> O père de famille, o poète, je t'aime !

Et Baudelaire commente :

> La voyez-vous, cette **honnête** bourgeoise, roucoulant amoureusement sur l'épaule de son homme et lui faisant des yeux alanguis comme dans les romans qu'elle a lus ! (p. 971).

Dans son article sur *Théophile Gautier*, Baudelaire a repris les mêmes sarcasmes à propos du même vers (p. 1032). Et, ce faisant, il vide une querelle personnelle :

> Voyez-vous tous les notaires de la salle acclamant l'auteur qui traite avec eux de pair à compagnon, et qui les venge de tous ces gredins qui ont des dettes et qui croient que le métier de poète consiste à exprimer les mouvements lyriques de l'âme dans un rythme réglé par la tradition !

Dans l'indignation de Baudelaire il entre une bonne part de la rancœur du jeune dandy dont les frasques et les dettes avaient effrayé la famille au point de le faire assister d'un conseil judiciaire. Mais il y a davantage, par l'interprétation que Baudelaire donne du succès d'Augier : le triomphe de *Gabrielle* est la revanche de la bourgeoisie sur *Kean ou Désordre et Génie*. Le thème de ce très médiocre drame de Dumas père est, comme l'indique le titre, l'exaltation du désordre, de la débauche, conditions nécessaires du génie. Nouvelle référence à la dramaturgie romantique, et il est clair, ici encore, que Baudelaire

---

(3) Sur l'origine de l'expression, cf. Baudelaire *Notes* (p. 1.278).

penche, contre la platitude de la pièce bourgeoise, du côté de l'œuvre irrégulière, manquée même, de Dumas père. On imagine sans peine aussi ce que Baudelaire pouvait penser du répertoire moralisateur de Dumas fils qui se disait préoccupé « d'agiter non plus des grelots, mais des questions ». On l'a vu : Baudelaire mettait Dumas fils sur le même pied que Ponsard (4).

Augier, Ponsard, Dumas fils, autant d'auteurs dramatiques capables de transporter un public de notaires (les Ancelle), mais impuissants à créer « l'extase » du vrai poète.

Sans doute les jugements portés sur Racine, et surtout Molière, ne sont-ils pas tous négatifs (5). Mais le théâtre français paraît bien à Baudelaire dominé par cette constante de l'esprit national : « l'éloignement de toute chose extrême », autrement dit le goût du raisonnable. Or Baudelaire en fait l'aveu formel :

> En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse (*R. Wagner*, p. 1.073).

C'est la formule qu'utilisera Henry Becque, un peu plus tard : « Tout l'art dramatique est justement dans le manque de mesure ». Selon Baudelaire, Molière même ne connaissait pas « cette prodigieuse bonne humeur poétique nécessaire au vrai grotesque » : on ne la découvre que rarement chez lui, dans quelques intermèdes (et, bien entendu, ils sont peu lus et peu joués), « entre autres ceux du *Malade Imaginaire* et du *Bourgeois Gentilhomme* » *(De l'Essence du rire*, p. 722) (6).

Il est évident que, dans l'ensemble, le théâtre français paraît à Baudelaire trop étriqué, trop mesuré pour jouer en quelque façon le rôle d'excitant artificiel que remplit, lui, le théâtre de Shakespeare. Mais les « littérateurs français » ne savent même pas orthographier le nom du poète anglais ; un « déplorable académicien le prend de haut avec celui qu'il appelle familièrement le vieux Williams », « le bon Williams » (*R. Wagner*, p. 1080). Et pourtant, c'est bien la « manière » de Shakespeare, et de lui seul, qu'évoque l'enchantement du *Tannhaüser* (p. 1062).

A la fin de l'article sur *les Drames et les romans honnêtes*, Baudelaire écrit :

> Je reviendrai plus tard sur cette question, et je parlerai des tentatives qu'ont faites pour rajeunir le théâtre deux grands esprits français, Balzac et Diderot.

Baudelaire n'est jamais revenu sur la question. Mais il continua à songer à un article sur « Balzac auteur dramatique » ; il louait Hostein d'avoir « si bien fait la mise en scène de *la Marâtre* » (Théâtre Historique, mai 1848). Il s'intéressa vivement à *Est-il bon, est-il méchant ?*, le manuscrit de Diderot que Paulin avait retrouvé et vainement présenté à la Comédie-Française en 1830. Champfleury s'étant heurté au

---

(4) Baudelaire, au contraire, estimait vivement Dumas père, dont il semble avoir bien connu le théâtre. Outre *Kean*, il se réfère à *Antony*, à la *Tour de Nesle*. Dans le *Salon de 1859*, il loue surtout l'imagination de Dumas père, l'imagination, « cette reine des facultés » (pp. 775-776).

(5) cf. l'article de M. Pommier.

(6) Pour Baudelaire, *Tartuffe* « n'est pas une comédie, mais un pamphlet » *(Mon Cœur mis à nu*, p. 1.227).

même refus de la rue de Richelieu, en 1851, Baudelaire entreprit de démontrer de façon pressante à Hostein l'intérêt que présenterait une telle création.

L'admiration que Baudelaire éprouvait pour Balzac et Diderot ne suffit pas à justifier le jugement favorable porté sur leur théâtre. Il ne s'en est pas expliqué, mais on peut conjecturer sans grand risque d'erreur. Ce qui, très vraisemblablement, le retient chez Diderot, c'est moins l'auteur dramatique que le réformateur (« tentatives pour rajeunir ») qui avait pris conscience de l'épuisement des genres traditionnels. C'est Diderot que Baudelaire semble répéter lorsqu'il écrit que la tragédie se contente de découper certains patrons éternels, qu'on n'a jamais vu boire ni manger un héros tragique (*Salon de 1846*, p. 666). Le goût de l'outrance, c'est l'écho de la formule de Diderot dans *la Poésie dramatique :* « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ». A l'égard de Balzac de même, Baudelaire a certainement été sensible moins aux réalisations mêmes qu'à la volonté de renouvellement dramatique, à l'effort de celui qui, face aux sarcasmes des critiques, avait défendu sa volonté d'essayer une comédie « faite avec toutes les libertés des vieux théâtres français et espagnol » (préface des *Ressources de Quinola*).

Dans ses articles comme dans sa correspondance, Baudelaire fait très peu de place aux créations dramatiques du moment. Et c'est une preuve supplémentaire du peu d'intérêt qu'il portait à la vie théâtrale. En 1861, il écrit à Vacquerie (4 avril) pour le féliciter du succès obtenu par son drame *les Funérailles de l'Honneur*. L'éloge est inspiré d'abord par l'amitié, ensuite par le fait que Rouvière, le comédien préféré de Baudelaire, y tenait le premier rôle (don Jorge de Lara). Mais on peut retenir la motivation de l'éloge : Vacquerie a eu le mérite de fonder « une action toujours vive, passionnée, sur une pure abstraction, sur une idée aussi vague et impalpable que l'idée de l'honneur ». Le drame n'attire Baudelaire que dans la mesure où l'action recouvre, non pas une thèse, mais une idée, une abstraction. Car « toute idée est par elle même douée d'une vie immortelle » (*Mon Cœur mis à nu,* p. 1230). Le théâtre en tant qu'intrigue pure, ne l'intéresse pas. La technique propre à la scène lui reste indifférente. Là où il cherche des artistes capables de créer une nouvelle forme de magie, il ne trouve que des artisans. Et c'est encore le *lustre* qui est alors l'élément essentiel du spectacle.

III

Par deux de ses liaisons, Baudelaire s'est trouvé en rapports avec le monde des comédiens. Mais il est bien évident que ce qui l'attira chez Jeanne Duval (au contraire de Vigny en face de Marie Dorval), c'est la femme seule. Les essais dramatiques de la créole au théâtre du Panthéon furent sans lendemain. Elle parut, en lever de rideau de *l'Avocat Loubet,* dans *le Système de mon Oncle* : soubrette en tablier blanc et bonnet de tulle. Sa voix de contralto, son port hautain, son teint, aussi mal accordés que possible à l'emploi, — et l'absence de talent — ruinèrent cette carrière de fantaisie.

Quant à Marie Daubrun, elle fut une véritable comédienne, et estimable. George Sand a loué sa voix harmonieuse, son jeu « digne dans la franchise et la rondeur », et, à sa mort, le chroniqueur du

Figaro (9-10 février 1901) put affirmer qu'elle avait traversé tous les théâtres de Paris « en les ornant de son réel talent ». Ce n'était pourtant pas cette actrice honorable qui pouvait réconcilier Baudelaire avec le théâtre. Bien au contraire, elle le contraignit aux petites servitudes du monde dramatique. En 1854, Marie Daubrun va jouer le rôle de la Duchesse dans *les Oiseaux de proie* de Dennery, et Baudelaire doit se faire solliciteur : pour la recommander, il écrit à Paul de Saint Victor (26 septembre) et il avoue qu'il a, la veille, envoyé une lettre « à plat ventre » à Théophile Gautier. Un an plus tard, Marie reçoit le principal rôle féminin du *Maître Favilla* de George Sand ; à la suite d'une contestation autour du cachet, Narrey, co-directeur de l'Odéon, le lui retire et Baudelaire doit à nouveau se faire solliciteur, et cela auprès de la « femme Sand » qu'il exècre (lettre du 14 août). Démarche aussi déplaisante qu'inutile, puisque le rôle fut finalement créé par Marie Laurent, malgré la réponse favorable de Sand. Beaudelaire estimait-il au moins les dons dramatiques de sa protégée ? A Saint Victor il déclarait franchement :

> Madame Daubrun est une de ces personnes qui sont tantôt bonnes, tantôt mauvaises, suivant le vent, les nerfs, l'encouragement ou le découragement (14 octobre 1854).
>
> Mme Daubrun a *parfois* du talent par hasard (22 octobre 1854) (7).

Baudelaire en fait s'acquitte d'une corvée. Ses démarches ne correspondent en aucune façon à un sentiment spontané.

Il n'a vraiment admiré, et de façon durable, qu'un seul acteur : Rouvière, et il convient de bien déterminer les causes de cet engouement. Pour lui aussi, Baudelaire sollicite, mais avec une autre chaleur que pour Marie Daubrun. A Paul de Saint Victor : comment se fait-il que

> vous qui comprenez les romantiques, vous n'ayez pas parlé de M. Rouvière dans la reprise des *Mousquetaires* ? (26 septembre 1854).

Et c'est Baudelaire qui rédigea la notice sur Rouvière dans la *Nouvelle Galerie des Artistes contemporains* (1855), puis la notice nécrologique dans la *Petite Revue* du 28 octobre 1865.

Ce Rouvière fut un comédien étrange et fantasque, qui ne parvint jamais à la très grande notoriété. Ses meilleures créations, il les trouva dans le répertoire du drame historique selon la mode romantique *(la Reine Margot, le Comte Hermann, les Mousquetaires)* et dans l'adaptation d'*Hamlet* par Dumas et Meurice. Il était irrégulier, capable du meilleur et du pire, mais plein de feu et d'énergie. Et les éloges de Baudelaire sont bien caractéristiques. Baudelaire ne songe pas à nier ses défauts, ses inégalités : mauvais dans le rôle de Méphistophélès (adaptation de *Faust* par Dennery) ; il ne nie pas non plus la bizarrerie de son talent, bizarrerie qui allait « jusqu'à l'excès » (p. 1183). Mais Rouvière, dans ses bonnes créations, réussit à dépasser le cadre du théâtre. Il se fourvoie par erreur au Conservatoire et, au passage, Baudelaire a pour les « professeurs-orthopédistes-jurés » (p. 986) des sarcasmes qu'eût approuvés Dumas père. Rouvière étouffe à l'Odéon de

---

(7) En 1863, Baudelaire intervient encore en faveur d'une comédienne, Mme Deschamps, il écrit à Fiorentino, à Monselet, à Saint Victor. Encore une démarche vaine : dans son feuilleton, Gautier (qui fut sans doute sollicité lui aussi) conseille à l'actrice de se retirer.

Bocage, « homme économe et prudent ». Son originalité, sa puissance le rendent, pour les directeurs, les camarades, les spectateurs, « un homme embarrassant ».

Outre la qualité de sa diction mordante, il possède un don irremplaçable : il crée l'illusion, il transporte l'auditeur au delà du théâtre. Avec ce comédien-là, le lustre enfin disparaît :

> Sitôt qu'il est entré en scène, l'œil du spectateur s'attache à lui et ne veut plus le quitter (p. 988).

Rouvière parvient à provoquer « le frisson ». « Une grandeur poétique l'enveloppe ». Avec lui, « l'opération magique » devient une réalité.

On voit ainsi à quel type d'acteur se réfère Baudelaire : le grand acteur romantique, capable d'exalter le spectateur par un cri, un geste que condamne le code traditionnel de l'interprétation : Frédérick Lemaitre en fin de compte. « Des hommes tels que Frédérick et Rouvière », écrit-il dans *Richard Wagner* (p. 1077). Cette mention du grand Frédérick (que Baudelaire vit certainement puisqu'il joua jusqu'en 1874) n'est pas accidentelle. On la retrouve, avec celle des modèles de Frédérick, les grands acteurs anglais qui furent les idoles de la génération de 1830, à chaque fois que Baudelaire veut évoquer le seul style d'acteur qu'il accepte : « scènes d'ivresses » « à la Kean et à la Frédérick » *(Du Vin et du Haschich*, p. 419), les « pétulances terribles » de Rouvière, ses « ardeurs concentrées » qui font « rêver de tout ce qu'on raconte des Kean et des Lekain » (p. 988). Ou encore :

> En fait de gestes sublimes, Delacroix n'a de rivaux qu'en dehors de son art. Je ne connais guère que Frédérick Lemaitre et Macready (*Salon de* 1846, p. 629) (8).

Le malheur de Rouvière fut, dans une certaine mesure, celui qui provoqua les déceptions dramatiques de Baudelaire : Rouvière venait trop tard, la grande ferveur romantique était passée, il ne pouvait plus trouver de répertoire à sa mesure. Rouvière « cherchait d'autres langues à traduire, d'autres passions à mimer ».

> Tantôt le poète cherche son comédien, comme le peintre son graveur ; tantôt le comédien soupire après son poète (p. 987).

C'était de Frédérick que Baudelaire rêvait à travers Rouvière. Et son époque ne lui offrait que Bouffé, comédien de la finesse, de la nuance, de l'analyse :

> M. Frédérick Lemaitre compose un rôle avec l'ampleur et la largeur du génie. Si étoilé que soit son jeu de détails lumineux, il reste toujours synthétique et sculptural. M. Bouffé compose les siens avec une minutie de myope et de bureaucrate (*Le Peintre de la Vie moderne*, p. 896) (9).

Rouvière est la dernière incarnation du tempérament dramatique qui pouvait réconcilier Baudelaire avec le théâtre : tempérament fait de « magnétisme » et capable de mener à bien « l'opération magique ».

De tels acteurs, quand ils existent, en sont réduits à errer de théâtre en théâtre. Une petite salle comme le Panthéon n'est qu'un « ignoble repaire de vaudevilles et de tragédies ». La situation des théâtres subventionnés est lamentable : « tout le monde y est timide

---

(8) cf. encore (*Salon de 1859*, p. 763) : « gesticulations à la Kean et à la Macready.

(9) Rappelons encore qu'avant d'être recréé par Daumier, le type de Robert Macaire, que Baudelaire considérait comme digne de l'épopée, fut créé par Frédérick.

et bégueule » (à Hostein). On ne veut jouer à la Comédie-Française que de « grands vaudevilles sans couplets » (à de Saux). La Comédie-Française n'est plus que l'objet des rêves de filles de concierges qui y réciteront des vers de Corneille, « très classiquement monotones, et très classiquement ennuyeuse (s) et ignorante (s) » (*Salon de 1859*, p. 765). Et en 1846 Baudelaire parle de la rue de Richelieu comme du théâtre le plus désert de l'univers. 1846, c'est pourtant l'époque du triomphe de Rachel qui a ramené à la tragédie le grand public. Mais Rachel, c'est encore le style classique, et non pas le style de tempérament, le style à éclairs fulgurants : c'est elle, le « soliveau » évoqué dans *l'Art romantique*, soliveau que le public a pris pour idole, « médiocrité » qu'a favorisée « la conspiration de toutes les sottises » (10).

IV

Baudelaire a-t-il tenté de réaliser ce théâtre à la vertu magique dont il rêvait ?

Dans ses notes, les projets de pièces ne manquent pas, souvent réduits d'ailleurs à de simples titres. Et, dans sa correspondance, il affirme à plusieurs reprises son intention, très déterminée en apparence, d'écrire pour le théâtre. Mais il convient aussitôt d'observer que ces projets dramatiques sont toujours assortis de considérations financières. Stendhal, lui, aspirait vraiment à la gloire que confère le théâtre. La position de Beaudelaire rejoint au contraire celle du Balzac de la maturité : les revenus des pièces de théâtre « sont énormes comparés à ceux que nous font les livres », (A Mme Hanska, 1835). La vocation dramatique de Baudelaire est essentiellement d'ordre pratique, elle ressortit à la littérature alimentaire.

Après avoir félicité Vacquerie de la réussite de son drame, Baudelaire tire, pour sa mère, la conclusion suivante :

> Un de mes amis vient d'avoir un grand succès au théâtre. J'ai assisté à une scène de créancier pleine d'enseignement... (21 mai 1861).

En 1855, il écrit de la façon la plus nette :

> Les dettes, c'est le théâtre qui les paiera (à sa mère, 4 octobre).

Il met en chantier son grand drame, *l'Ivrogne* avec le seul souci de se libérer de ses dettes. Et il suppute ses chances : si le drame n'est pas achevé en temps voulu, il fera payer les dettes par l'associé du directeur du théâtre qui le jouera, ou encore il s'en acquittera grâce aux futurs bénéfices et à la vente des billets (il s'agit en réalité d'une œuvre qui n'est même pas écrite) (à sa mère, 26 mars 1853). En 1860, il berce Malassis de promesses du même genre : il donnera la moitié de la somme qu'il est sûr de pouvoir tirer de Hostein, le directeur : « cette somme ne peut être que considérable » (à Malassis, 12 août 1860). Et, malgré les difficultés qu'il éprouve pour mettre sur pied le seul plan de son drame (*le Marquis du 1er Houzard* cette fois), il s'encourage à persévérer, car « au bout d'un travail de ce genre, il y a peut-être 50.000 francs » (à sa mère, 11 octobre 1860). Jamais Baudelaire n'a parlé

---

(10) Dans *Mon Cœur mis à nu* (p. 1.230), on lit : « Un fonctionnaire quelconque, un ministre, *un directeur de théâtre* ou de journal, peuvent être quelquefois des êtres estimables, des êtres sans originalité, nés pour la fonction, c'est-à-dire ;our la domesticité publique ».

en termes aussi matériels des grandes œuvres auxquelles il tenait. Et cette manière d'envisager sa carrière dramatique invite à ne pas trop prendre au sérieux une vocation aussi intéressée.

On connaît une liste de titres des pièces que Baudelaire envisageait d'écrire. On ne saura jamais ce qu'eût été *le Club des Cocus, la Femme entretenue sans le savoir, l'Histoire de brigands* qui aurait pris pour cadre le Directoire, le drame romain qui se serait déroulé dans la Rome républicaine ou impériale, ou encore le drame sur les bohémiens. Mais cette seule énumération suffit à mettre en valeur le flottement des intentions de Baudelaire : grandes pièces historiques, comédies-vaudevilles aux titres accrocheurs. Autant dire que, dans son désir de faire recette, et vite, Baudelaire ne songe qu'à exploiter les modes de l'époque. Aucun souci de créer ce théâtre nouveau qui sortirait de l'ornière le pitoyable répertoire contemporain.

On voit beaucoup plus clairement où Baudelaire voulait en venir par les plans, plus ou moins détaillés, de trois œuvres, les seules auxquelles il ait véritablement songé : *La Fin de Don Juan, le Marquis du 1er Houzard, l'Ivrogne.* A vrai dire, ce ne sont que de simples esquisses et il ne semble même pas qu'il faille les considérer comme de véritables notes de travail : on a bien davantage l'impression que, jetant quelques idées sur le papier, Baudelaire cherche à convaincre le correspondant (sa mère, Hostein, l'acteur Tisserant), et à se convaincre lui même, qu'il est sur la bonne voie et que la réalisation définitive est proche.

M. Marcel Ruff a parlé avec chaleur de *la Fin de don Juan* (11). On doit, selon lui, éprouver « de grands regrets » que le projet ne soit pas arrivé à éclosion : le drame « laisse entrevoir dans ces deux ou trois pages une richesse et une poésie grandioses ». On voit assez mal par quoi se justifie cet enthousiasme. Il ne suffit pas que Baudelaire annonce que « le drame s'ouvre comme le *Faust* de Goethe » pour nous persuader que les deux œuvres se trouvent, du même fait, placées sur le même plan. Le véritable intérêt du projet est de mettre en évidence la permanence des préoccupations de Baudelaire : ce domestique (qui devait s'appeler autrement que Sganarelle ou Leporello), « froid, raisonnable, vulgaire », qui ne parle que de vertu et d'économie, qui exècre son maître pour le mépris que celui-ci professe pour l'argent, c'est l'éternelle bête noire du poète : l'esprit positif celui qui considère une dette comme scandaleuse, — le bourgeois d'Emile Augier. Quant à Don Juan, il devait être présenté « arrivé à l'ennui et à la mélancolie », reconnaissant qu'il envie parfois « le bonheur naïf des êtres inférieurs à lui » :

> Ces bourgeois qui passent avec des femmes aussi bêtes et aussi vulgaires qu'eux, ont des passions par lesquelles ils souffrent ou sont heureux. Ces bateliers, malgré leur grossière nourriture, leur ignorance, leurs durs vêtements et leurs fatigues, sont enviables : car ce n'est pas la qualité des objets qui fait la jouissance, mais l'énergie de l'appétit (p. 1.243).

Cette conception du personnage fait songer aux poèmes dans lesquels Baudelaire évoque son écœurement, sa lassitude d'être sans passion, sans désirs.

Mais ce don Juan aurait-il été si original ? Les épisodes que prévoyait Baudelaire sont, pour la plupart, des réminiscences (on peut

---

(11) *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, p. 259 et sq.

toujours penser que l'originalité aurait éclaté dans les épisodes auxquels il ne songeait pas encore). L'aventure du héros risquant sa vie pour sauver des filous rappelle celle du personnage moliéresque volant au secours de don Carlos. Cet « Ange qui s'intéresse à don Juan » semble bien venir en droite ligne du *don Juan de Marana* de Dumas père. En fin de compte, le caractère le plus nouveau du séducteur aurait sans doute été son ennui, sa mélancolie : le spleen en un mot. Il est peu vraisemblable, que, sur ce point, le drame de Baudelaire nous en aurait appris beaucoup plus que *les Fleurs du Mal.*

M. Ruff ne cite même pas *le Marquis du 1er Houzard* que Baudelaire promettait à Hostein, directeur du théâtre de la Gaîté. On comprend sans peine ce silence car, du scénario, pourtant détaillé, on ne peut tirer aucun trait capable de justifier l'intention prêtée à Baudelaire de « faire du drame une application de la métaphysique » (loc. cit. p. 261).

Assurément, Baudelaire assigne à la nouvelle œuvre un *but :* « montrer la lutte entre deux principes dans le même cerveau ». Mais les deux principes ne sont plus ceux qui « postulent» l'homme dans *les Fleurs du Mal.* Il s'agit, beaucoup plus sommairement, d'un conflit psychologique qui utilise le cadre familier à tant de ces « drames historiques » qui ont foisonné sur les scènes françaises à partir de 1830, c'est-à-dire à partir de l'époque où le mythe de Napoléon est devenu un thème de mode dramatique.

> Un fils d'émigré sert l'Empereur avec enthousiasme : mais autour de lui, plusieurs personnes (une femme surtout, Mme de Timey) font sans cesse appel à ses souvenirs d'enfance, à l'orgueil de sa race, pour le ramener vers Louis XVIII et le comte d'Artois.

Le sujet n'est pas original, puisqu'il est emprunté à une nouvelle de Paul de Gaschon (*les Souffrances d'un Houzard*, 1853). Baudelaire avait tellement conscience de ce défaut qu'il prenait les devants : Hostein ne devait pas être choqué des ressemblances de cette histoire avec celle de Labédoyère : « Cela importe peu, pourvu que les détails rendent l'ouvrage intéressant ». Et, soucieux de ménager « une énorme différence », il en vient à concevoir un dénouement qui fausse complètement le thème initial : si son Marquis finit par se suicider, ce n'est pas parce qu'il ne réussit plus à concilier les deux « principes » qui se disputent son « cerveau », mais par amour : parce qu'il est persuadé que Mme de Timey s'est détachée de lui.

La mise en œuvre — les « détails » — devait faire appel à toutes les ressources habituelles du grand drame historique : au second acte, l'Empereur passerait les troupes en revue : la bataille de Wagram se déroulerait sous les yeux du spectateur (Baudelaire renonçait, pour le 4e acte, à celle de Waterloo, pour éviter « le double emploi » avec Wagram (12) ; on monterait un spectacle de village en fête, avec coups de fusil, bruits de flûtes et de violons ; on introduirait, pour évoquer le Paris de 1815, les jardins de Tivoli comme décor ; on ferait défiler sur une route le régiment des houzards et on lui ferait rencontrer l'Empereur au retour de l'île d'Elbe ; on montrerait des « scènes tumul-

(12) Baudelaire renonce au tableau sur Waterloo pour une autre raison : ce spectacle serait « désagréable ». Toujours le souci de ménager les susceptibilités du public qui doit procurer le succès d'argent, souci extraordinaire chez l'auteur des *Fleurs du Mal.*

tueuses » de cafés et de casinos. Ce serait ainsi un « vrai drame, avec une mise en scène très active, très remuante, avec une grande pompe militaire, là où il y a lieu » (p. 1253).

Les théâtres du boulevard, et celui de la Gaîté même, ont présenté, à la même époque, cent drames du même style. Citons au hasard : *les Cosaques* d'Arnault et Judicis (Gaîté, 24 novembre 1853) — « la scène se passe en février 1814, à Troyes » — *l'Histoire d'un Drapeau* de Dennery (Théâtre Impérial du Cirque, 17 janvier 1860), avec présence de Napoléon, Ney, de la Garde, des zouaves.

Sans doute l'œuvre de Baudelaire eût-elle été autre chose qu'un drame de Dennery. Mais c'était bien ces faciles effets que Baudelaire recherchait. Sans doute se préoccupait-il d'obtenir, par les décors, un autre effet que de grand spectacle : il recherchait « l'effet poétique ». Mais son incompétence en la matière était telle qu'il se déchargeait bien vite de ce souci sur Hostein : « les décors... vous les devinerez ». Pour sa mère, il définissait son intention : « fondre des qualités littéraires avec la mise en scène tumultueuse du boulevard » (11 octobre 1860). Mais c'était un rêve, et Baudelaire en convenait lui même : le début lui paraissait « très bien » (mais Baudelaire a-t-il vraiment passé à la phase active de la rédaction ?), mais à partir du 3e acte « c'est mal construit, c'est injouable, c'est même indigne d'être présenté » (à sa mère, 28 février 1850).

A *l'Ivrogne* Baudelaire a consacré davantage de soins et le plan détaillé qu'il adressa à Tisserant, l'acteur de l'Odéon, le 28 janvier 1854, dépasse cette fois largement les limites d'une simple esquisse. *L'Ivrogne* est sans doute le seul de ses projets dramatiques que Baudelaire ait réellement pris au sérieux. Et il s'interroge sur lui-même avec sincérité lorsqu'il écrit au comédien :

> Dans peu de temps d'ici, je saurai si je suis capable d'une bonne conception dramatique.

Travaillant pour le public passablement populaire de l'Odéon, Baudelaire ne raffine pas sur le genre qu'il choisit : l'œuvre sera un «drame populacier », ou encore un « mélodrame psychologique » (à Saint Victor, 22 octobre 1854). Il ne raffine pas non plus sur les effets qu'il obtiendra : « maisons de débauche et de ribote, faites pour les matelots » (p. 1258), tableau de goguette, scène de crime sur une route ou dans une plaine obscure, avec « dans le lointain, bruits d'orchestre de bastringue ». Comme dans tout bon mélodrame, les moments pathétiques devaient être soulignés par la musique, la scène du crime en particulier.

Mais, cette fois, Baudelaire tient un sujet qui ne lui est pas étranger (même si les différentes péripéties lui sont inspirées par des lectures récentes). L'analyse psychologique qu'il fait de son ivrogne est à commenter, presque phrase par phrase, par cette partie des *Fleurs* qui est consacrée au Vin (en particulier par *le Vin de l'Assassin*) ou par *Du Vin et du Haschich.*

> Mon homme est rêveur, fainéant. Il a, ou il croit avoir des aspirations supérieures à son monotone métier, et, comme tous les rêveurs fainéants, il s'enivre.

L'ivrogne du drame boit pour oublier son métier de scieur de long ; Baudelaire a insisté sur l'importance de ce métier, qu'il a voulu lourd trivial, rude (p. 1254).

Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant, pour ainsi dire des déjections des grandes villes ; car il y a de singuliers métiers (...) J'ai quelquefois pensé avec terreur qu'il y avait des métiers qui ne comportaient aucune joie, des métiers sans plaisir, des fatigues sans soulagement (...). Il y a sur la boule terrestre une foule innombrable, innommée, dont le sommeil n'endormirait pas les souffrances. Le vin compose pour eux des chants et des poèmes (*Du Vin et du Haschich*, pp. 416-417).

Ce qui retient surtout Baudelaire, c'est la « très fine psychologie du crime ». Le geste criminel n'est pas accompli dans une crise d'ébriété : il est, au contraire, « bien prémédité, bien préconçu » ; il est le fruit d'une dégradation interne due à la misère et à la boisson. L'analyse des sentiments éprouvés par l'ivrogne à l'égard de sa femme, « modèle de douceur, de patience et de bon sens », est d'une grande finesse. Le personnage saisit le prétexte de sa jalousie, qu'il sait injustifiée, « pour se cacher à lui même qu'il en veut à sa femme de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu ». Mais Baudelaire pressent bien que le public des théâtres n'est pas familiarisé avec cette très fine psychologie. Aussi s'applique-t-il, avec gêne, à la mettre en évidence : les deux premiers actes devaient être remplis par « des scènes de ménage, de chômage, de querelles de ménage, d'ivrognerie et de jalousie » (p. 1255). Tableaux qui auraient été statiques, sans éléments de progression dramatique, et Baudelaire le voit bien : mais (comme pour les décors « poétiques » du *Marquis)*, il renvoie à plus tard le soin d'éviter les « gaucheries ».

Baudelaire a surtout développé le plan de la scène du crime (4e acte). Psychologiquement, par l'analyse des sentiments qui se partagent le cœur de l'ivrogne, elle aurait été excellente.

Scène d'amour — aussi triste que possible — entre cet homme et cette femme ; il veut se faire pardonner, — il veut qu'elle lui permette de vivre et de retourner près d'elle. Jamais il ne l'a trouvée si belle. — Il s'attendrit de bonne foi. — Il en redevient presque amoureux, il supplie. La pâleur, la maigreur la rendent plus intéresante et sont presque des excitants. Malgré que la pauvre femme sente sa vieille affection remuée, elle se refuse à cette passion sauvage dans un pareil lieu.

Là encore, Baudelaire se heurte aux exigences du théâtre : cette situation d'un homme au bord du viol est bien osée (surtout à cette époque) pour être acceptable sur une scène. Il faudra encore biaiser (mais comment ?) : « Il faut que le public devine de quoi il est question ». De même, les mouvements de l'ivrogne qui, au cours de la même scène, passe, s'éloigne, repasse, risquent de paraître contraires aux usages dramatiques :

Le scène peut ainsi rester vide une ou deux fois, — ce qui, à ce qu'on dit, est contre les règles : mais je m'en fiche.

Même contradiction, au 5e acte, entre l'intention et les possibilités de réalisation. L'ivrogne assassin est victime de son obsession : « Je suis libre ! » (même obsession dans *le Vin de l'Assassin*) « Je suis tranquille ! On ne saura jamais rien ! ». Et pourtant, ses gestes, ses paroles le trahissent :

Il cherche à s'étourdir par la boisson, par la marche, par la course...

Baudelaire n'est pas homme de théâtre : il ne voit pas scéniquement une situation. Car, comment rendre sur le théâtre l'agitation démente de ce personnage ? et surtout comment éclairer le spectateur

sur les progrès de l'obsession ? « C'est bien fin, n'est-ce pas, bien subtil ? mais il faut absolument le faire comprendre ». Tout le problème est là, en effet.

La seule solution pratique envisagée par Baudelaire n'allait pas bien loin : il souhaitait pouvoir diviser son drame en plusieurs tableaux courts, au lieu d'adopter l'incommode division en cinq longs actes.

Baudelaire n'avait pas tort d'être satisfait de son sujet : « pas d'imbroglios, par de surprises. Simplement le développement d'un vice, et des résultats successifs d'une situation ». L'effet produit serait « vraiment terrible » Et son ivrogne n'aurait pas été « un ivrogne comme les autres ». Mais on voit sans peine pour quelle raison *l'Ivrogne* est resté à l'état d'ébauche. La richesse du thème, les intentions profondes de Baudelaire s'accommodaient mal de la forme d'expression dramatique, surtout maniée par un écrivain privé de toute expérience du métier. Le découragement est venu très vite. A peine l'œuvre était-elle conçue que Baudelaire voyait s'accumuler les difficultés :

> Il faut maintenant écrire la pièce, puis il y a le directeur et puis la censure, et puis M. X... qui est une brute (à sa mère, 31 janvier 1854).

Dix mois plus tard, à Saint Victor il avouait encore qu'il se contenterait de donner à Tisserant « les premiers éléments » de son drame, « lui laissant le soin de le patronner et de le faire adopter » (22 octobre). La flamme vraiment n'y était pas.

V

Il est bien possible, que, étant enfant, Baudelaire ait voulu, comme il le dit, « être comédien » (ou pape !) (13). Mais, très vite, les spectacles de la scène ont dû lui paraître de piètres divertissements, comparés à ceux qu'il pouvait s'offrir lui même :

> Comédien par tempérament, Samuel jouait pour lui-même, et à huis-clos d'incomparables tragi-comédies (*la Fanfarlo*).

Tout dans le théâtre, ou presque, devait le rebuter. Cet art de la « parole écrite », il le considérait comme « le plus positif des arts » (*R. Wagner*, p. 1049), celui qui laissait le moins de place à l'imagination. C'était là le premier obstacle : c'est « les yeux fermés » que Baudelaire découvrant Wagner se sentit « pour ainsi dire, enlevé de terre » (id., p. 1050). La musique suggère, le dialogue et la mise en scène imposent. Comment retrouver au théâtre le miracle de la musique offrant « peintes sur le fond des ténèbres, les vertigineuses conceptions de l'opium » ? (p. 1052).

Le théâtre dont rêvait Baudelaire était un théâtre *total*, celui que Wagner avait défini dans une lettre à Berlioz :

> Nous nous étonnons aujourd'hui à bon droit que trente mille grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu les représentations des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par *l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but* (...). Je reconnus que là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables

(13) cf. *Mon Cœur mis à nu* (p. 1.229) : « A propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'art du comédien et sa situation dans le monde ». Il est regrettable que Beaudelaire n'ait jamais rédigé ce chapitre.

aussitôt, commençait avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre... (pp. 1.055-1.056).

On comprend, dans ces conditions, le mépris professé par Baudelaire pour le répertoire de son époque. On comprend aussi pourquoi il restait fidèle au style d'interprétation dramatique de Frédérick Lemaître : celui-là n'était pas seulement un acteur, au style savant et étudié, mais — si l'on peut dire — un transfigurateur qui dépassait le texte qu'il servait (14), fût-ce par des moyens étrangers au jeu habituel : par le geste démesuré (« en matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance »), par le regard magnétique qu'ont célébré les contemporains, par la flamme intérieure (15).

Baudelaire n'est venu au théâtre que pressé par les nécessités les plus matérielles. Ses projets, avec ce qu'ils ont de hâtif, de volontairement négligé, s'en ressentent. Tout s'est passé comme si Baudelaire avait vu, dans le succès dramatique, le Pactole à portée de la main et comme s'il avait été persuadé, dès l'abord, qu'il serait incapable de faire autre chose que d'esquisser un geste en sa direction. *L'Ivrogne* seul le retint vraiment : on peut gager qu'il éprouva une vraie fièvre créatrice en rédigeant les notes qu'il destinait à Tisserant ; on peut gager aussi qu'il découvrit très vite que l'instrument dramatique n'était pas adapté à ses intentions : « L'amour de la perfection. Tout ce dont il se dégoûte, il le détruit ».

MAURICE DESCOTES.

---

(14) *L'Auberge des Adrets* ne fut-elle pas recréée, littéralement, par Frédérick au point que ses auteurs ne reconnurent plus leur pièce ?

(15) C'est parce qu'il était un acteur du type classique, mesuré et fin, que Baudelaire ne considérait pas Samson, le maître de Rachel, comme un véritable comédien (*Mon Cœur mis à nu*, p. 1.229).

LES TOURNÉES DE COQUELIN AUX ÉTATS-UNIS

« Puisse cette valeur qui est sienne survivre à l'épreuve des implacables conditions de la civilisation américaine. »

Henry JAMES.

La journée du six octobre 1888 — belle, ensoleillée et chaude — est une journée mémorable pour les gens du théâtre. Constant Coquelin, Jane Hading et leur troupe arrivent pour la première fois à New York City. Heureux et fatigués, ils descendent la passerelle du Biela. Heureux après une tournée triomphale en Amérique du Sud ; fatigués par une tension continuelle : pays nouveaux, scènes différentes, public étranger (1).

Henry E. Abbey et Maurice Grau, leurs impresarios, les accueillent après les formalités de douane et s'ils n'avaient pas déjà rencontré Coquelin ils auraient pu être un peu déçus par son apparence modeste et prosaïque. Il ressemble à un banquier ou à un homme d'affaires prospère : court et gras, le visage lunaire, mais non sans caractère, car la ligne ferme de la mâchoire et du menton indique de l'énergie et de la décision. Mme Hading, sa partenaire dans cette nouvelle aventure, est fort belle ; elle a des traits réguliers, le front large, le profil grec ; rien d'outré, d'imparfait ou d'exagérement sensuel dans ce visage.

Coquelin, le Balzac des acteurs, comme l'appelle Henry James, arrive à New York avec vingt-cinq pièces à son répertoire : trois de Molière, les autres d'Augier, de Scribe, de Sardou et de leurs contemporains (2). Environ la moitié de ces pièces sont déjà connues à New York. Des compagnies françaises venues en Amérique les années précédentes, les ont présentées au public et des acteurs anglais et américains

(1) *New York Mirror*, 22 septembre, 1888.
(2) *Century Magazine*, janvier, 1887.

en ont joué des traductions. En ce moment, en effet, *Les Surprises du divorce (The Lottery of Love)*, sont affichées au théâtre Daly. D'autre part, Coquelin et Mme Hading vont jouer certains rôles où ont déjà brillé de grands comédiens. Le public ne pourra pas s'empêcher de faire des comparaisons.

La nuit du 8 octobre 1888, au théâtre Palmer, la troupe donne sa première représentation. C'est une soirée mémorable, La salle est comble. M. Palmer reçoit les vœux de succès de chacun. On serre la main de M. Abbey. La colonie française de New York est là, élégamment parée.

Coquelin entre en scène sans Mme Hading, ainsi que le font Irving et Terry. Il se présente dans son personnage le plus connu, Mascarille, dans *Les Précieuses ridicules*. Le public manifeste son enthousiasme.

Avant l'annonce de la seconde pièce le rideau se lève sur Coquelin, assis dans un fauteuil en tenue de soirée, sur la scène vide. Il récite *Le Naufrage* de Coppée (3). Puis avec l'agilité d'un Mascarille, Coquelin se transforme en homme pathétique, bouleversé, le Noël de *La Joie fait peur* de Mme de Girardin, la seconde pièce de la soirée. Le public est plongé dans l'étonnement. Est-ce là le lascar alerte, agile, sémillant qu'ils ont applaudi tout à l'heure ? Les dentelles et la perruque du valet déguisé en marquis ont maintenant disparu et voici un vieillard courbé, naïf, soucieux, aux mouvements lents, à la parole réticente, qui parcourt d'un pas mal assuré le salon XIXe siècle.

On rappelle huit fois Coquelin ce soir-là. Néanmoins ce n'était pas chose facile que de captiver ce public newyorkais. Sarah Bernhardt avait fait connaître le français en Amérique et l'avait fait apprécier par sa beauté et son renom. Salvini avait enchanté ce même public par la musique de la langue italienne, mais lui aussi était d'aspect séduisant et romantique.

Pourquoi la partie sera-t-elle si dure pour Coquelin ? Un an auparavant Henry James a répondu à cette question : « *pour apprécier la technique raffinée de M. Coquelin nous devons être aussi attentifs aux plaisirs de l'oreille qu'à ceux de l'œil... si le public américain peut adopter cette attitude, il retirera de la leçon donnée par M. Coquelin dans ses créations les plus remarquables — au delà de la sensation immédiate du moment — la certitude que l'art dramatique est inséparable du style et il aura acquis dans cette découverte une faculté de perception nouvelle* » (4).

M. Edward Dithmar, critique du *New York Times*, est enthousiaste. « *Il est absolument maître de lui dans ce domaine d'exubérance fantastique où il règne. Son magnétisme ne doit rien à sa beauté, à sa jeunesse, ni en aucune façon à son aspect extérieur* ». (5).

Mais M. William Winter, critique dramatique du *New York Daily Tribune*, écrit un compte-rendu fort caustique. Il maintient dans sa revue qu'il faut écarter dès l'abord l'illusion générale que l'art du théâtre français est le premier du monde. Ce jugement n'est pas exact, poursuit-il. Il déclare que la France n'a eu que deux grands acteurs : Rachel

---

(3) *New York Times*, 9 octobre, 1888.
(4) *Century Magazine*, janvier, 1887.
(5) *New York Times*, 9 octobre, 1888.

et Lemaître. Les Anglais par contre en ont une foule : Garrick, Kean, Mme Siddons, Irving, Booth et tant d'autres. Coquelin n'est pas un grand acteur, continue-t-il, et rien dans son jeu ne peut susciter de l'enthousiasme. Pour conclure, M. Winter écrit, « *la personnalité artistique de Coquelin serait appelée bourgeoise dans son propre pays ; le niveau en est d'une parfaite médiocrité... son physique manque de distinction, et sa voix de sensibilité... rien en lui ne contente ceux qui sont épris de génie, ou de poésie, mais il satisfait l'attente de ceux qui ne réclament qu'un bon acteur.* » (6).

M. Nym Crinkle, du *New York Mirror*, est plus aimable. Quoiqu'il n'ait que des éloges pour la technique de Coquelin, il regrette que dans *La Joie fait peur*, l'acteur n'ait pu sortir de son propre « système » (7). Si les Newyorkais n'avaient pas déjà vu dans ce rôle Dion Boucicault qui, inspiré par le cœur plutôt que par l'esprit, y montrait tant de spontanéité, tendre et sincère, les limites de Coquelin à cet égard n'auraient pas été si évidentes.

Ainsi deux critiques sur trois le prennent à partie, lui et son art. Mais ils pourraient changer d'avis, raisonnait Coquelin, accoutumé aux louanges et aux acclamations : cela s'était déjà produit.

Le 9 octobre, Mme Hading paraît en scène pour la première fois. La salle est bien remplie, sans être comble. L'actrice française jouerait sans Coquelin ce soir-là, le rôle de Claire (8) dans le drame de Georges Ohnet *Le Maître de forges*, déjà connu par le public américain sous le titre de *Lady Claire*, adapté par Robert Buchanan. Sarah Bernhardt l'a aussi joué à New York et les critiques seront enclins à ne pas faire grand cas de Mme Hading. « *On ne peut pas dire,* » écrit M. Winter, « *que l'enthousiasme ait saisi le public.* » (9). Peut-être sont-ils déçus de ne pas avoir trouvé une autre Sarah Bernhardt (10). A nouveau l'inévitable comparaison.

Quant à Coquelin qui n'avait pas à jouer ce soir-là, il va voir au théâtre Daly, *Les Surprises du divorce (The Lottery of Love)* avec M. Drew et Mme Gilbert. Il partage sa loge avec Marshall Field de Chicago, M. et Mme Brander Matthews et Edmond Knoedler. Il se montre agréablement surpris par la tenue de la représentation. Sa bonne connaissance de l'anglais lui permet facilement de suivre la pièce.

Le lendemain soir, le 10 octobre, le voila de nouveau sur scène avec sa partenaire, dans *L'Aventurière*, une pièce d'Emile Augier. Peu des pièces d'Augier avaient résisté à l'adaptation en anglais. *Les Fourchambault*, par exemple, avait échoué. Le sort de *l'Aventurière* est différent. Lester Wallack y a déjà remporté un grand succès. (11).

Coquelin dans le rôle de Don Annibal est un mécréant divertissant. Comme d'habitude tous les détails de son costume et de son maquillage sont adaptés minutieusement au personnage, sa démarche arrogante,

---

(6) *New York Daily Tribune*, 9 octobre, 1888.

(7) *New York Mirror*, 13 octobre, 1888.

(8) Mme Hading a joué dans *Le Maître de forges* cinq cents fois à Paris et les critiques considèrent Claire comme son meilleur rôle.

(9) *New York Daily Tribune*, 18 octobre, 1888.

(10) George C. Odell, *Annals of the New York Stage*, New York, 1945, p. 16.

(11) *New York Times*, 11 octobre, 1888.

son chapeau à plumes. « *L'intensité de l'expression rendue par un clin d'œil, un mouvement de narines, une crispation des lèvres, est remarquable,* » écrit M. Dithmar. Aucun souvenir de Mascarille ou de Noël dans cette nouvelle création. Coquelin conduit sa scène d'ivresse d'un stade d'intoxication à un autre : la confiance en soi, la vantardise, les larmoiements, la perte de mémoire. « *Il se revèle dans cette scène un artiste extraordinaire...* » La Clorinde de Mme Hading est « charmante et belle mais peu *convainquante dans certaines scènes, malgré son jeu très consciencieux* » (12). Beaucoup de Newyorkais ne peuvent s'empêcher de regretter l'éloquence de Lester Wallack.

M. Winter trouve que Coquelin ne manque pas de pittoresque dans le rôle de Don Annibal. Il loue son port audacieux, et sa parfaite identification avec le personnage. « *Mais il est surprenant.* » dit-il, « *qu'un si bon acteur... soit, en même temps, si démuni d'attraits. De ce point de vue, Coquelin est sûrement unique, car on peut le regarder pendant des heures sans éprouver d'autre émotion qu'un acquiescement résigné...* » Il manque de « génie » et de « distinction » (13).

La réaction de M. Winter est la même pour tous les rôles de Coquelin. C'est toujours la même réserve que ce soit devant Gringoire, (14), ou devant le Comte de Chantelaur dans *Le Député de Bombignac* — un aristocrate frivole. M. Winter était combatif, M. Crinkle détaché, M. Dithmar enthousiaste.

En dépit des critiques peu favorables de M. Winter la salle est presque comble au Théâtre Palmer. Dans le rôle de Henry Duval, le gendre de la pièce, *Les Surprises du divorce*, Coquelin reste en scène près de trois heures. M. Dithmar est particulièrement fasciné par la mobilité d'expression du visage de l'acteur et qualifie « d'inimitable » la scène de « l'île déserte » (15).

M. Winter n'est pas du tout du même avis. Il constate que l'adaptation en langue anglaise est plus intéressante, plus claire que l'original. Il va même plus loin : « *d'aspect démodé, de comportement vulgaire, grossièrement comique, le personnage que crée Coquelin est essentiellement commun, dépourvu de toute délicatesse* ». Et maintenant c'est le coup de poignard : « *Aucun acteur ne peut mieux que Coquelin exprimer, dans les limites étroites de ses aptitudes, la seule chose qu'il connaisse vraiment : la comédie de bas étage... La représentation est détestable d'un bout à l'autre* » *(16).*

Combien de temps Coquelin souffrirait-il cet état de choses ? Pourrait-il continuer, face à de telles attaques ? Le moment était venu de se défendre, car c'est encore pire pour la pièce de Dennery et Dumanoir, où Coquelin interprète le rôle de Don César de Bazan. En effet, Coquelin déconcerte complètement le public américain qui se souvient d'un Wallack, d'un Davenport et d'un Booth dans ce rôle. Ces acteurs avaient fait de Don César, un personnage tellement plus héroïque.

---

(12) *Ibid.*, 11 octobre, 1888.

(13) *New York Daily Tribune*, 11 octobre, 1888.

(14) L'adaptation de *Gringoire* en langue anglaise a été faite par Lawrence Barrett et est intitulée *The King's Pleasure*.

(15) *New York Times*, 13 octobre, 1888.

(16) *New York Daily Tribune*, 13 octobre, 1888.

« *Son attitude est remarquablement éloquente,* » écrit M. Dithmar (17). Mais à nouveau M. Winter accuse Coquelin d'être un comédien de bas étage. Ces deux critiques tombent d'accord pour louer Mme Hading dans le rôle de Maritana, Nym Crinkle vient au secours de Coquelin. « *Il est de bon ton dans certains articles,* (et le lecteur sait bien de quel journal il s'agit) *de considérer Coquelin comme un comédien de bas étage. Dans notre opinion cet acteur est purement et simplement un comédien, plutôt qu'un héros de drame romantique ou un gentilhomme de théâtre. Qu'il manque de brillant dans le rôle du cavalier Don César, de pathétique dans celui du pauvre Gringoire, ne diminue en rien son talent, mais démontre son imprudence à s'aventurer au delà des limites étroites de son répertoire* » *(18).*

Ainsi se termine la première semaine tumultueuse de l'engagement Coquelin-Hading. Les représentations avaient été pécunièrement rémunératrices. La salle était comble tous les soirs : exception faite pour les loges dont deux seulement sur huit étaient occupées à chaque représentation : l'une par M. Abbey, l'impresario de Coquelin, l'autre par M. Palmer.

Coquelin, à sa grande satisfaction, se voit convié à plusieurs soirées élégantes. D'abord il est invité chez Delmonico par M. Daly. Là il n'y a qu'une douzaine de personnes assises autour de la table, élégamment décorée, au centre, de roses surmontées de drapeaux français en miniatures. Après de nombreux discours prononcés par le général Sherman, le général Horace Porter, le juge Brady et d'autres personnalités, Coquelin récite un court monologue.

Le lendemain il est acclamé par ses compatriotes à 23 Clinton Place. La salle de réunion du « Cercle français de l'harmonie », est transformée pour l'occasion en salle de banquet : avec cuisine soignée, à la française, convives de joyeuse humeur, et refrains d'Offenbach pendant le repas. Un discours à la louange de Coquelin est prononcé, suivi de la Marseillaise, ensuite Coquelin prend la parole.

« *Je suis très heureux d'avoir pu apporter à un si nombreux public un écho de cette gaieté française qui est une des caractéristiques les plus marquantes de notre race* » (19).

Les représentations recommencent le lundi soir de la deuxième semaine. Coquelin espère que les critiques seront meilleures, mais de nouvelles attaques l'attendent de la part de M. Winter. Coquelin a choisi *Frou Frou,* une comédie de Meilhac et Halévy. Malheureusement les voilà de nouveau aux prises avec le souvenir de Sarah Bernhardt, qui avait remporté un grand succès à New York.

Tartuffe, que l'on donne le lendemain soir, va susciter de grandes controverses : même M. Dithmar jusque là bien disposé envers Coquelin se montre peu admiratif. Coquelin voit avant tout dans Tartuffe un homme sensuel et brutal, qui sous une apparence de sainteté, essaye de ravir à Orgon sa fortune et sa femme. Mais le public, pense M Dithmar, doit pouvoir trouver une explication de l'aveuglement d'Orgon. « *Ce Tartuffe gras et court, au nez camus, n'est pas convaincant et les*

---

(17) *New York Times,* 13 octobre, 1888.
(18) *New York Mirror,* 27 octobre, 1888.
(19) *New York Times,* 15 octobre, 1888.

spectateurs s'étonnent de l'engouement d'Orgon pour un tel homme » (20). Quant à M. Winter il se contente de demander : « *N'y a-t-il rien d'autre chez Tartuffe que cette animalité porcine ?* » (21).

Les critiques seront moins sévères pour *Mlle de la Seiglière*, tout au moins en ce qui concerne M. Dithmar. Dans le rôle de l'avocat Destournelles, personnage intrigant mais sympathique, Coquelin est loué pour sa diction, sa mimique expressive. « *Coquelin n'a rien fait de mieux, de plus artistique, depuis son arrivée à New York* » (22). Quant à M. Winter. il n'est pas encore sur les rangs de ses admirateurs passionnés. Nym Crinkle se montre subtil : « *Le meilleur rôle qu'a joué Coquelin jusqu'à présent est celui de Don Annibal,* » affirme-t-il, « *mais le Destournelles de Mlle de la Seiglière, est bien digne d'être mentionné* ». *Destournelles est essentiellement un rôle de comédie raffinée. Il faut faire vivre un de ces avocats à l'ancienne mode, grave, courtois, ambitieux, soumis à ses supérieurs titrés, mais très conscient de leurs faiblesses, et suffisamment homme d'esprit et clairvoyant pour mesurer l'ampleur de leur insolence. « Que d'imagination et de délicatesse ne fallait-il pas... » (23) « Si le Destournelles de M. Coquelin n'est pas une création de la plus fine comédie, nous aimerions qu'on nous en cite un meilleur exemple » (24).*

L'Etourdi que l'on donne avec *Jean Mari* conquiert le public. Les critiques sont maintenant d'accord : Coquelin a créé un délicieux Mascarille au pied léger, à la langue bien pendue. Bien qu'il manque de sveltesse il joue avec toute l'agilité physique de l'amuseur traditionnel, et sa volubilité est étonnante. Il y a beaucoup à étudier, constate M. Dithmar, dans la création de Coquelin : la variété d'expression, le geste, les mille ressources de la voix (25).

L'orage gronde... il ne va pas tarder à éclater. Les rapports entre M. Winter et la troupe française sont tendus. Coquelin sent que quelque éclat se prépare. Mais son séjour à New York touche à sa fin et il ne veut pas gâcher sa dernière semaine. Il visite la ville et est invité par l'élite de New York. Samedi soir, après *Les Surprises du divorce*, il est reçu au Lotus Club, à la première réception de la saison.

La Dame aux camélias va réellement mettre le feu aux poudres. Quelle pièce pouvait davantage évoquer, en défaveur de Mme Hading, le souvenir éclatant de Sarah Bernhardt ? « *Mme Hading n'est que la flamme d'une bougie* » écrit M. Dithmar, « *tandis que Sarah Bernhardt est le soleil flamboyant* » (26). M. Winter déplore les sentiments « *vicieux et les raisonnements abracadabrants dont la pièce est remplie. Le drame est lugubre et ennuyeux* ». Quant à M. Coquelin dans le rôle de George Duval, il manque de brillant et n'est pas convaincant (27).

L'intensité des attaques de M. Winter ne fait qu'augmenter. Son manque d'objectivité se fait jour dans ces déclarations. « *La France*

(20) *Ibid.*, 18 octobre, 1888.
(21) *New York Daily Tribune*, 17 octobre, 1888.
(22) *Op. cit.*, 18 octobre, 1888.
(23) *New York Mirror*, 18 octobre, 1888.
(24) *Ibid.*
(25) *New York Times*, 28 octobre, 1888.
(26) *Ibid.*, 23 octobre, 1888.
(27) *Ibid.*

n'a produit ni un Byron ni un Shakespeare... » ou « *Le théâtre anglais est infiniment supérieur au théâtre français,* » ou encore, « *les acteurs, la pensée, et l'art anglais dépassent tout ce qu'on trouve en France* » (28).

M. Abbey ne peut plus se contenir. Il déclare que la critique abuse de ses pouvoirs et il retire les annonces payées des pages du *New York Daily Tribune* et n'envoie plus de billets de faveur à M. Winter. Cet incident, en soi-même, une bagatelle, provoque les commentaires peu favorables de la presse.

Plusieurs critiques sont étonnés de la réaction « bête » et « vulgaire » de M. Abbey. Seul un homme sans éducation et sans finesse peut penser que des raisons personnelles influencent un critique (29). Quant à M. Coquelin on ne lui reproche pas personnellement l'indélicatesse de son impresario. « *Le New York Daily Tribune continuera ses critiques des représentations de M. Coquelin, sans avoir recours aux billets de faveur* ».

Le New York Herald a aussi son mot à dire là-dessus. « *Ce qu'a fait M. Abbey est ridicule. Il devrait savoir qu'aucun critique ne se laisse influencer dans son jugement par ses relations d'affaires avec un théâtre » (30).* Le *Philadelphia Ledger* se montre également acerbe (31). Quant à M. Winter, il écrit tout simplement : « *Nous avons toujours pensé que M. Abbey était un drôle d'animal, mais pas un butor » (32).*

Les représentations de Coquelin à New York, commencées avec les plus grands espoirs, se poursuivent dans une pénible atmosphère de bataille. Et la querelle va continuer.

L'engagement Coquelin-Hading se termine au Théâtre Palmer avec *L'Aventurière*, le 27 octobre. Il n'est pas exagéré d'affirmer que Coquelin est content de quitter New York. Même dans ses pensées les plus pessimistes il n'avait pas prévu que son impresario et la presse newyorkaise se livreraient un tel combat. Il espérait cependant que tout irait mieux ailleurs.

Leur tournée à travers les Etats-Unis commencera par Boston. Les billets se sont tellement bien vendus qu'ils se voient tout au moins, assurés d'un succès financier. A la première, le théâtre était comble. Quand *Les Précieuses ridicules* et *La Joie fait peur* sont terminées Coquelin est acclamé et dès que le rideau est à nouveau baissé l'enthousiasme du public se déchaîne. A Boston, Coquelin fait un discours à l'Université de Harvard sous les auspices de « La Conférence française de l'Université. » Son sujet : L'Art du comédien (33).

Un incident fâcheux se produit lors du départ de la compagnie pour Montréal. Les rapports entre Mme Hading et Coquelin sont très tendus. Des luttes intestines divisent la compagnie. M. Durand, l'homme d'affaires de la troupe, prend parti pour Mme Hading. Quelques minutes avant le départ de la troupe pour la gare, une querelle éclate entre

(28) *New York Daily Tribune*, 13 octobre, 1888.
(29) *Ibid.*, 17 octobre, 1888.
(30) *New York Herald*, 18 octobre, 1888.
(31) *Philadelphia Ledger*, 18 octobre, 1888.
(32) *New York Daily Tribune*, 26 octobre, 1888.
(33) *New York Mirror*, 3 novembre, 1888.

Mme Hading et Coquelin. Mme Hading et M. Durand n'arrivent à la gare que peu avant le départ du train. Dès qu'ils voient M. Glaser, le secrétaire particulier de Coquelin, ils l'apostrophent. M. Durand enfonce le chapeau de M. Glaser et lui donne un coup de poing qui le jette sur les genoux de Coquelin qui a grand peine à se contrôler (34).

A Montréal la troupe est reçue à bras-ouverts. La représentation de *La joie fait peur* et *Les Précieuses ridicules* est un triomphe. Le lendemain soir, Mme Hading joue dans *Le Maître de Forges*, et, malgré le mauvais temps, la salle est comble. Le public applaudit à tout rompre.

A Philadelphie l'accueil est assez chaleureux. Très cordial à Washington D.C. où le public est de choix : Mme Cleveland, la femme du président, le secrétaire d'état et sa femme Mme Whitney... des sénateurs... des attachés et d'autres personnalités. Coquelin obtient plusieurs rappels. Durant toute la tournée, dans les villes comme Chicago, St-Louis, où les théâtres sont à moitié vides et Kansas City, San Francisco, le Mexique et la Havane, où ils font salle comble. Coquelin et Mme Hading n'ont à se plaindre ni du public ni de la presse. Il n'est même pas question des ennuis qu'ils ont eus à New York avec M. Winter.

La troupe est maintenant prête à retourner à New York où elle doit jouer du 18 février au 3 mars. L'étonnant est que le public se presse pour acheter les billets malgré la mauvaise impression laissée par les démêlés entre l'impresario de Coquelin et le critique du *New York Daily Tribune*. Une grande partie des meilleures places est déjà vendue avant même que les représentations commencent. On fait la queue au guichet le jour de la première et une fois le guichet fermé le théâtre constate qu'il s'est vendu plus de billets cette fois-ci qu'en octobre, lors du premier engagement de la troupe.

Peut-être Coquelin fait-il preuve de trop d'optimisme en choisissant *L'Etrangère* pour l'ouverture. Certes la pièce a déjà été jouée en octobre, mais Coquelin pense qu'elle fait appel au grand public et qu'elle est facile à comprendre.

Le temps, particulièrement orageux, est la cause d'un retard d'horaire. Quand le rideau se lève, M. Winter a déjà pris place. C'est la trève entre lui et M. Abbey. Mais le critique déclare qu'il a peine à comprendre pourquoi M. Coquelin n'aime pas être appelé un comédien de « bas étage ». « *On l'applique* » constate-t-il, « *correctement à d'autres comédiens bien plus doués que lui. Foncièrement, la personnalité de M. Coquelin est peu distinguée* », continue-t-il, « *c'est une évidence* ». Le rôle du Duc de Septmonts, dans la pièce *L'Etrangère*, est « *bien au-dessus de ses moyens puisqu'il s'agit d'un rôle qui demande de l'élégance et de la finesse* » (35). Personne ne saura si M. Winter était où n'était pas objectif dans ses critiques. Mais chaque fois il faisait mouche et blessait Coquelin au plus vif de son amour-propre de comédien.

Le 20 novembre on joue *Denise*, pièce ingénieuse mais futile, présentant une satire des conditions sociales. M. Dithmar déclare que la pièce est « *bonne* » mais sans « *brio* » (36). M. Winter la considère « *ennuyeuse* » et « *démodée* » (37).

---

(34) *Ibid.*, 10 novembre, 1888.
(35) *New York Daily Tribune*, 19 février, 1889.
(36) *New York Times*, 21 février, 1889.
(37) *op. cit.*, 4 mars, 1889.

Qu'il soit tour à tour Don César ou Gringoire ou même Brigard, Poirier, Chamillac, Coquelin est, dans chacune de ses tentatives, critiqué avec acerbité par M. Winter. Le voilà, en plus de tous ses maux contraint de se séparer de Mme Hading avec qui il ne peut plus s'entendre. Elle rentrera en France sur le « Bourgogne » avec sa mère et lui continuera sa tournée sans elle.

Avant de partir Mme Hading reçoit au Théâtre Palmer une petite broche en or ganie de diamants offerte par les citoyens français de San Francisco (38). Elle part satisfaite. Les critiques certes, ne l'ont pas proclamée une grande actrice, mais ils ont loué avec assez d'ensemble sa beauté, son charme, et son habileté, tout en notant qu'elle n'était pas encore en pleine possession de ses moyens.

Coquelin et sa troupe partent alors pour Montréal, Boston, Toronto, Buffalo et reviennent encore une fois à New York. Un public nombreux les fête à Montréal mais ils n'obtiennent à Boston qu'un succès d'estime. La presse bostonienne regrette le départ de Mme Hading. A Toronto le public ne vient pas « en masse... ». A Buffalo la salle est comble à nouveau et Coquelin invite sa compagnie de dix-sept personnes à voir les chutes du Niagara.

A New York la troupe s'installe au Star Theatre où on montera *Le Mariage de Figaro, Le Juif polonais, le Voyage de M. Perrichon, Jean Dacier*, plus deux pièces déjà données. Les critiques semblent être cette fois à l'unison. Tous expriment enfin leur admiration pour l'adresse de l'artiste, sa maîtrise totale des ressources du théâtre, mais à nouveau on regrette qu'il manque de poésie (39). Son *Figaro* déçoit. Au lieu du personnage sémillant, volcanique qu'on attendait on voit évoluer sur la scène un « Tartuffe philosophe » (40).

Le Juif polonais invite encore la comparaison entre la création de Irving et celle de Coquelin dans le rôle de Mathis. Irving estime que l'acteur supérieur doit être susceptible d'émotion : Coquelin se fie davantage à une perception toute intellectuelle du rôle. En Amérique, cependant, le jeu d'Irving dans la version anglaise de cette même pièce, montée sous le nom de *The Bells*, est considéré plus émouvant que celui de Coquelin (41). « *Coquelin manque de subtilité* », écrit M. Winter, « *d'intérêt métaphysique...* ». Et il ne s'arrête pas là : « *la hantise du son des cloches est exprimée par Coquelin dans l'introduction du petit doigt dans l'oreille ce qui porte à faire croire que M. Coquelin est gêné par un excès de cérumen* » (42). M. Dithmar exprime aussi, avec plus de nuances, sa déception (43). Le critique de la revue *The Critic* affirme que le jeu de Coquelin manque totalement « *d'imagination* » (44).

Il en est de même avec *Jean Dacier*, une pièce en cinq actes et en vers. Mais *The Silent System*, que Coquelin joue avec Agnès Booth, obtient un meilleur accueil. On se demandait comment Coquelin allait se tirer d'affaire. Après tout la pièce serait jouée en langue anglaise.

---

(38) *New York Mirror*, 23 février, 1889.
(39) *Ibid.*, 30 mars, 1889.
(40) *Ibid.*
(41) *New York Daily Tribune*, 27 mars, 1889.
(42) *Ibid.*
(43) *New York Times*, 27 mars, 1889.
(44) *The Critic*, 6 avril, 1889.

On ne se rendait pas compte que le thème principal de la comédie n'est autre que la volubilité de la femme, ses plaintes constantes à cause des retards de son mari qui finalement revient de son club. Le mari, qui joue le rôle en haussant les épaules, en grimaçant, gesticulant, refuse de dire un mot, ajoutant de cette façon à la colère de sa femme. Enfin il retire un bracelet garni de diamants de sa poche et le donne à sa femme. Après quoi : il fait un petit discours.

A peine la comédie avait-elle commencé, que la cheminée, pleine de bibelots s'écroule tout près de Mme Booth. On descend le rideau et pendant cet intermède forcé les décors sont remis en place (45).

Mme Booth croyant que le bracelet faisait partie des accessoires de théâtre, veut le rendre après la pièce à Coquelin, mais c'était en réalité un fort galant cadeau que faisait Coquelin à Mme Booth. En effet, inscrit sur le bracelet se trouvait le titre de la pièce, la date et leurs deux noms. Coquelin à son tour reçoit une petite boîte de ses amis et admirateurs. En l'ouvrant il voit une tasse en argent avec l'inscription suivante : « *A Coquelin, ses amis à New York, 29 mars, 1889.* » Il présente la tasse à Mme Booth, comme il s'attendait qu'elle boive. Elle la prend, fait semblant de boire et la rend à Coquelin qui en fait de même. Ce petit délai lui avait donné le temps de maîtriser son émotion afin de pouvoir remercier ses amis comme il le devait.

Avant de quitter l'Amérique, Coquelin est convié par plusieurs sociétés de bienfaisance. Le 4 avril il récite avec son fils des monologues et des dialogues pour la « French Benevolent Society of New York and its Hospital ». Le lendemain il joue *The Silent System* avec Mme Booth au Madison Square Theatre pour le « Actor's Fund of America ». Après la représentation M. Delay l'invite à un dîner de départ où est aussi convié Dion Boucicault. Pendant le dîner, M. Delay donne à M. Coquelin un exemplaire de son « Portfolio of Players » qu'il lui dédicace amicalement et Coquelin, à son tour, lui fait présent d'un bel album contenant des photos de lui et de sa troupe, prises à Paris. Coquelin fait un discours sur Molière et Shakespeare pour le « 19th Century Club » devant un public de cinq cents personnes dans l'American Art Galleries. Enfin un petit déjeuner de départ est donné en son honneur à l'atelier de Berthier.

Coquelin agite la main du haut du pont du « Bourgogne » pour dire au revoir à tous ses admirateurs venus lui souhaiter bon voyage.

— II —

On se souviendra longtemps de l'hiver 1893-94 qui vit affluer une véritable invasion d'artistes européens aux Etats-Unis. L'exposition de Chicago était une occasion très tentante. On n'avait probablement jamais vu à Chicago et à New York, une aussi belle réunion d'artistes : Mme Calvé, M. Lasalle, les de Reszkes, Mme Melba, M. Irving, Mme Terry, Mme Modjeska, M. Mounet-Sully, Mme Duse, M. Coquelin et Mme Hading.

Coquelin et Mme Hading, réunis de nouveau après leur querelle, débarquent à New York pour se rendre à Chicago où doivent commencer

(45) *New York Daily Tribune*, 30 mars, 1889.

leurs représentations, le 2 octobre au Théâtre Hooly. Le voyage a été excellent et Mme Hading décide d'aller directement à Chicago. Coquelin, par contre, va s'attarder un jour à New York en compagnie de plusieurs amis .

Il avait choisi pour la première, l'adaptation faite par Paul Delair, de *La Mégère apprivoisée.* Coquelin serait Petruchio, Mme Hading Caterina. Le même soir Irving et Mme Terry commencent leur tournée dans la même ville au Théâtre Columbia.

Le nombre considérable de billets vendus à l'avance pouvait faire prévoir un succès éclatant. Mais *La Mégère apprivoisée* est accueillie très froidement et la troupe se décourage. C'est à peine si Coquelin peut payer les frais. Il attendait mieux d'une ville ayant une si importante colonie française.

A San Francisco la situation s'améliore et chaque représentation rapporte un minimum de $ 1.400. Ils doivent voyager sans cesse. Le 21 novembre ils jouent devant une salle comble à Los Angeles ; le 26 novembre à la Nouvelle-Orléans où ils font de bonnes affaires ; puis Washington D.C., Philadelphie, Montréal, Boston et enfin New York. Mais la Compagnie Coquelin-Hading lors de ce début de tournée, semblait viser trop haut pour la compréhension du public (46).

De retour à New York Mme Hading est toujours en excellente forme. Coquelin, par contre, est fort enrhumé et à l'hôtel Delmonico, où il vit, il ne fait que boire du thé noir (47).

Cette fois-ci la troupe s'installe au Théâtre Abbey au coin de la 38e Rue et Broadway. Pour la première, qui aura lieu le 1er janvier, ainsi que durant toute la semaine Coquelin donnera *Thermidor*. Coquelin est attaché d'une façon sentimentale à cette pièce que Sardou a écrite pour lui. *Thermidor* a eu une première parisienne très orageuse, le gouvernement en ayant ordonné la suppression après deux représentations, à cause de l'aspect donné aux événements de la Révolution française de 1793. Cet essai de présentation à New York n'a eu aucun succès (48).

Ce sera encore une fois un choix malheureux. On critique fortement Mme Hading dans le rôle de Fabienne. Elle devient laide dans les scènes d'émotion. Néanmoins, on ne va pas jusqu'à dire que sa maladresse est cause de l'insuccès de la pièce. Le jeu de Coquelin, dans le rôle de Labussière est fort loué (49). C'était un rôle fait pour lui : l'allure générale, les traits de son visage, tout était parfaitement adapté au personnage. M. Winter, qui est toujours prêt à l'attaque puisque tout dans le jeu de cet acteur dénote un manque total de véritable inspiration, écrit : « *Voilà une pièce très bien adaptée à l'art de Coquelin. Les spectateurs sentent l'appréhension du personnage par sa loquacité au premier acte,* » continue-t-il, « *un humour farouche s'exprime dans le dialogue du deuxième acte, enfin son combat intérieur entre le devoir et l'amitié est bien rendu — mais ce n'est vraiment que de la gymnastique intellectuelle* » *(50).*

---

(46) *New York Mirror,* 16 décembre, 1893.
(47) *New York Times,* 1er janvier, 1894.
(48) *op. cit.,* 6 janvier, 1894.
(49) *New York Daily Tribune,* 2 janvier, 1894.
(50) *New York Daily Tribune,* 2 janvier, 1894.

Pourtant le public est attentif jusqu'à la fin. C'est la pièce même qui est vouée à l'échec, à cause de la forme et du développement que l'auteur lui a donnés. Ce n'est pas là une pièce pour le public américain.

Nos Intimes, représentée le lundi de la semaine suivante le 8 janvier, est une pièce classique selon la formule de Sardou ; une exposition complète au premier acte, un dénouement rapide au cours des trois autres actes. Coquelin joue de nouveau un rôle peu important, le plus égoïste de « nos intimes ». Dans le rôle de Marocat il s'est composé un visage tout en longueur. Il porte une perruque rouge et il gesticule à la façon de Daumier. Mme Hading est jugée « charmante » dans le rôle de Cécile et Jean Coquelin est très habile dans celui du docteur qui démêle l'intrigue assez compliquée et énonce la morale de la pièce (51),

Coquelin souligne l'élément de farce de la pièce d'une façon peut-être exagérée. Il ne tombe pas cependant dans l'absurdité et la grossièreté. Il compose un personnage répugnant d'aspect et de caractère mais il sait doser avec justesse l'élément comique et maintenir un juste équilibre. « *Sa présence donne beaucoup de couleur à la pièce* » (52). Ceci dit par M. Winter était réellement surprenant.

Des pièces déjà créées lors de la première tournée de la troupe aux Etats-Unis : *L'Aventurière, Mademoiselle de la Seiglière, Tartuffe, Les Précieuses ridicules, Le Dame aux camélias*, sont à l'affiche les jours suivants. Elles sont modérément fêtées.

Les Effrontés qu'on donne le 15 janvier sont considérés comme une pièce sans attraits ni grandeur. Cependant cette œuvre est une excellente occasion pour Coquelin, de montrer sa versatilité. Il joue un rôle peu important, le secrétaire d'un spéculateur fripon mais il le joue avec « habileté » et « aplomb ». Affublé d'une perruque et d'une barbe rousse, et se conduisant avec préciosité, il caricature la bonne éducation, et observe avec envie ses supérieurs, avec un humour si savoureux qu'il invite à la fois l'éclat de rire et l'admiration (53).

Le 17 janvier il joue le rôle du Rabbin David, que Got avait interprété à Paris, dans *L'Ami Fritz*. Les Américains connaissent cette œuvre par l'opéra de Mascagni traitant du même sujet, et par la version allemande de la pièce de Passart.

Enfin Coquelin remporte un grand succès. « *C'est une représentation admirable* », déclare le reporter du *New York Mirror*. « *Coquelin n'a cessé de prêter ses pas sautillants et sa voix flutée au vieux rabbin importun et sympathique. Coquelin ne joue pas le rôle du rabbin il* est *le rabbin* » (54).

Le 24 janvier seulement, le public newyorkais va assister à l'adaptation de *La Mégère apprivoisée* de Paul Delair. On se souvient très vivement de la représentation de cette pièce par John Drew et Ada Rehan. On s'attend à une version française également intéressante. Mais tous les espoirs vont être déçus. « *La représentation de* La Mégère apprivoisée *est un événement insignifiant,* » déclare M. Dithmar. « *Le fait que le Petrucchio de Coquelin,* » continue-t-il, « *n'est intéressant*

---

(51) *New York Times*, 10 janvier, 1894.
(52) *op. cit.*, 9 janvier, 1894.
(53) *New York Times*, 16 janvier, 1894.
(54) *New York Mirror*, 27 janvier, 1894.

qu'en tant que curiosité. Il ne satisfait pas l'idéal de l'amant. Sa facilité artistique est remarquable... mais il n'est pas Petrucchio. » Quant à Mme Hading elle ne réussit pas mieux. Sa robe de brocard dorée ne peut pas faire passer sa voix désagréable et ses jeux d'expression disgracieux (55). Coquelin s'acharne en vain. La pièce n'a aucun succès. Le critique du *New York Herald* trouve que les deux vedettes sont bruyantes et vulgaires à l'excès. M. Winter loue Coquelin en passant et quant à Mme Hading, « *son jeu n'est qu'une faible imitation de Mlle Rehan, dépourvu de charme* » *(56).*

Coquelin est déprimé par ces critiques sévères. Mais du point de vue financier la saison n'est pas mauvaise, pas aussi rémunératrice qu'il l'aurait voulu, certes, mais assez fructueuse pour que la tournée soit avantageuse. La troupe prolonge son séjour de deux semaines. Jean Coquelin quitte la Compagnie. Il est victime d'une forte grippe depuis son arrivée à New York et son père estime plus prudent de lui faire regagner Paris.

Les deux dernières semaines de la tournée sont sans histoire. Une nouvelle pièce est montée : *Adrienne Lecouvreur,* qui évoque le souvenir de Rachel pour tant de Newyorkais. Le rôle d'Adrienne est trop lourd pour Mme Hading. « *Le Michonnet de Coquelin,* » écrit M. Dithmar, « *est une merveille d'art et de puissance. L'humour et le pathétique mélangés dans sa création en font un ravissement pour l'esprit* » (57).

Avant de quitter New York pour Paris, la troupe française donne des représentations à Baltimore et à la Nouvelle-Orléans. Puis Mme Hading dit aurevoir aux Etats-Unis, pour ne plus y retourner. Coquelin, par contre, devait revenir un jour... Mais quand ?... c'était encore incertain.

— III —

Quand Coquelin et Sarah Bernhardt (58) arrivent à New York en novembre 1900, ils ont avec eux une troupe de soixante personnes, dont cinquante-quatre sont comédiens. C'est un événement. Les journaux font grand cas de tout ce que disent et font les deux vedettes. Quelle différence entre les visites antérieures de Coquelin qui n'a jamais eu l'habileté ni l'esprit d'intrigue de Sarah : éternelle héroïne d'histoires fantastiques, d'excentricités incroyables.

A certains égards cette dernière tournée de Coquelin aux Etats-Unis va être différente des autres. La troupe s'intitulera « Bernhardt-Coquelin », le nom de Bernhardt précédant. De plus, le répertoire sera restreint, ne comportant que six pièces. Puisque c'est Sarah qui décide du choix des pièces, il s'en suit qu'elle va choisir celles où elle pourra briller au premier plan : *La Dame aux camélias, L'Aiglon, La Tosca, Hamlet* ; Coquelin n'a un grand rôle que dans une pièce, *Cyrano de Bergerac.*

Sarah s'occupait toujours pendant ses tournées, non seulement de la mise en scène, mais des décors. Elle apporte de France une énorme quantité de décors et d'accessoires. Malheureusement, elle oublie de

(55) *op. cit.,* 25 janvier, 1894.
(56) George C. Odell, *Annals of the New York Stage,* New York, 1945, p. 577.
(57) *op. cit.,* 1er février, 1894.
(58) La dernière visite qu'a fait Sarah Bernhardt aux Etats-Unis a eu lieu en 1896.

prendre les mesures du Garden Theatre et l'on doit modifier les décors pour qu'ils soient utilisables (60).

La célèbre vedette française n'a pas changé de caractère. Elle se laisse toujours dominer par sa jalousie dévorante. Elle annonce qu'elle est bien trop occupée par la préparation de sa première, qui aura lieu le 26 novembre, pour aller voir Maude Adams dans *L'Aiglon*, au Knickerbocker Theatre. Elle prend, pourtant le temps de donner un grand déjeuner pour Mme Grau au Savoy Hotel et d'aller voir dans *Sapho*, Olga Nethersole, que d'ailleurs elle n'aime pas (61).

Coquelin est aussi très occupé pendant cette semaine-là. En plus des répétitions il va voir deux vedettes de vaudeville Weber et Fields qu'il félicite dans leur loges après la représentation. Il assiste à la pièce *King Henry V* dans laquelle joue Richard Mansfield. Ce dernier l'invite au Players où il fera la connaissance de John Drew et Booth Tarkington.

La première de *L'Aiglon* est l'événement le plus important de la saison théâtrale de New York. Toutes les places sont occupées par un public élégant, paré de bijoux et de vêtements somptueux. On se croirait à une première du Metropolitan Opera (62).

La qualité de la pièce et le jeu des acteurs sont également fêtés. On rappelle les artistes plusieurs fois après le premier acte. Il en va de même à la fin de la pièce. M. Dithmar écrit que la représentation est « *mémorable, éloquante et émouvante... insurpassable...* » (63). Alan Dale n'est pas d'accord. Il prétend que Sarah « *a baissé et qu'il ne trouve aucun art dans son jeu* » (64). Au contraire, le critique du *New York Herald* n'a que louanges pour elle (65). « *Bernhardt joue le rôle de l'Aiglon à ravir,* » déclare le critique du *New York Dramatic Mirror*. « *Elle est belle, d'une beauté de figure et de corps qui gêne un peu dans ce rôle.* » C'est à cet égard seulement qu'elle ne mérite pas l'estime totale du critique. Elle a un aspect trop florissant pour un tuberculeux. L'Aiglon pâle, étroit de poitrine de Maude Adams est beaucoup plus dans l'esprit du personnage. Mais qu'en dit M. Winter, l'enfant terrible de la critique ? Son verdict est étonnamment favorable. Il proclame Sarah « éblouissante ». La représentation de Maude Adams, dit-il est « *fade, molle et sans couleur. Sarah est un léopard à côté d'un petit chat,* » prétend-il (66).

Coquelin, qui joue le rôle de Flambeau pour la première fois, jouit du même succès éclatant que Sarah (67). Le Flambeau de Coquelin est la personnification d'une idée ou plutôt d'un sentiment national. C'est un rôle mineur, mais insolite qui demande un acteur de premier plan. M. Dithmar trouve que Coquelin a admirablement bien mêlé la poésie et la tragédie. Le morceau de bravoure qui décrit et exalte la souffrance des grenadiers, et la scène des trophées, sont particulièrement prisées (68). Le critique du *New York Dramatic Mirror* constate que Coquelin

---

(59) *New York Dramatic Mirror*, 1er décembre, 1900.
(60) *Ibid.*, 24 novembre, 1900.
(61) *Ibid.*, 1er décembre 1900.
(62) *New York Herald*, 27 novembre, 1900.
(63) *New York Times*, 27 novembre, 1900.
(64) *Chicago American*, 27 novembre, 1900.
(65) *New York Herald*, 27 novembre, 1900.
(66) *New York Daily Tribune*, 27 novembre, 1900.
(67) *New York Herald*, 27 novembre, 1900.
(68) *New York Times*, 27 novembre, 1900.

n'est pas fait pour ce rôle, mais que sa grande maîtrise de la technique l'aide a « *bien se tirer d'un rôle que J.H. Gilman au Knickerbocker Theatre interprète au moins aussi bien* (69). Alan Dale dit simplement que « *les honneurs vont tous à Coquelin* » car son interprétation de Flambeau est « *irrésistible* » (70). M. Winter a dû profondément étonner Coquelin avec le début de sa critique : « *Flambeau est un rôle facile à jouer.* » Mais à la fin il lui lance des fleurs : « *Coquelin rend ce rôle le plus naturel et le plus efficace de tout le drame* » (71). La critique n'est pas si mauvaise cette fois !

Pendant deux semaines Bernhardt et Coquelin jouent *L'Aiglon* avec des salles combles. La première de *Cyrano de Bergerac* a lieu le 10 décembre.

Coquelin voit Cyrano comme un homme d'action, de dignité, de courage indomptable — et il ne fait jamais rien au cours de la représentation pour s'attirer un succès facile ou de mauvais aloi. « *L'âme de Cyrano,* » écrit M. Dithmar, « *pénètre dans le corps même de Coquelin* » (72). Mansfield avait déjà joué Cyrano en anglais à New York. On va donc comparer les deux acteurs. Le critique du *New York Dramatic* trouve que du point de vue artistique, la représentation française est bien plus soignée et plus naturelle que la version anglaise. Le cynisme du Cyrano de Coquelin est de bonne nature et bien plus conforme au personnage que l'affectation amère et rude que lui prête Mansfield (73). Après avoir vu Mansfield dans le rôle de Cyrano un spectateur remarque : « *Quel grand acteur est Mansfield* ». Après avoir vu Coquelin dans le même rôle il dit : « *Quel grand poète dramatique est Rostand* » (74). Il y a des scènes, néanmoins, où la technique de Coquelin se fait valoir bien plus que celle de Mansfield. Par exemple, le premier acte, où « *la diction de Coquelin, sa grâce, le sens des proportions et son sens du comique sont manifestés d'une façon remarquable,* » déclare M. Dithmar. Son jeu est beaucoup moins recherché et affecté que celui de Mansfield dans la scène du duel, mais les spectateurs sont bien plus impressionnés par son humanité et la situation dramatique elle-même qu'ils ne le sont par les gesticulations de Mansfield. Mansfield parle tout le long de la pièce avec un accent français, ce qui est d'un goût douteux. Mais M. Winter trouve que le jeu de « *Mansfield est bien plus intéressant et noble que celui de Coquelin, Mansfield joue avec son cœur... Coquelin remplace l'émotion par l'adresse...* » Encore une fois il profite de la situation pour répéter les remarques gratuites qu'il avait déjà faites plusieurs fois : que Coquelin est un comédien de bas étage et que les acteurs et dramaturges anglais sont bien supérieurs aux français (75).

Mais que dit-on de Sarah Bernhardt ? Un critique demande si Rostand voyait en Roxane ce personnage mélodramatique qu'en fait l'actrice française. A vrai dire, remarque le critique du *New York Dramatic Mirror,* le rôle demande une ingénue et non pas une femme du

(69) *New York Dramatic Mirror,* 8 décembre, 1900.
(70) *Chicago American,* 27 novembre, 1900.
(71) *New York Daily Tribune,* 27 novembre, 1900.
(72) *New York Times,* 11 décembre, 1900.
(73) *New York Dramatic Mirror,* 15 décembre, 1900.
(74) *New York Times,* 11 décembre, 1900.
(75) *New York Daily Tribune,* 11 décembre, 1900.



Jan - 1894

M. COQUELIN AS PETRUCHIO IN "TAMING OF THE SHREW."

tempérament de Sarah Bernhardt (76). M. Dithmar prétend que la vedette française « *montre de l'habileté mais pas de génie* » (77).

La salle était comble pour la première de *Cyrano de Bergerac* mais le public se raréfie ensuite et se montre satisfait mais sans enthousiasme délirant (78).

En plus de son activité d'acteur, Coquelin devient conférencier, le 11 décembre au Carnegie Lyceum sous les auspices de l'Alliance Française. Il parle du poète Béranger. Le professeur Adolphe Cohn de Columbia University, Président de l'Alliance Française le présente. Coquelin assis devant une petite table donne une esquisse assez brève de la vie du poète puis récite plusieurs de ses poèmes (79).

Au cours de la quatrième semaine de la tournée on donne : *La Tosca, La Dame aux camélias, Frou Frou.*

La Tosca avait déjà été montée plusieurs fois à New York. Sur le plan du pittoresque, comme celui du drame pur, la représentation de Bernhardt est considérée aussi remarquable que d'habitude. Quant à Coquelin c'est la première fois qu'il joue le rôle de Scarpia. Ce n'est pas à vrai dire un grand rôle, mais son jeu est « *extrêmement intéressant,* » écrit M. Dithmar (80). Coquelin voit Scarpia non pas comme une brute sans complexité, mais un homme à l'esprit agile et raffiné possédant une suavité toute machiavélique quand il le faut. C'est un homme du monde, inébranlable dans la poursuite de son but, mais non sans finesse — tel est le nouveau Scarpia. Mais le critique du *New York Dramatic Mirror* trouve que ce rôle n'est pas fait pour Coquelin (81). M. Winter est de son avis. « *C'est un rôle,* » estime-t-il, « *dont il peut comprendre les complexités mais non pas les interpréter* » (82).

Les décors irritent M. Dithmar. Non seulement sont-ils inadéquats mais encore de mauvais goût. Le « drap noir » qui représente un sentier de campagne anglaise derrière laquelle est peint une église, sert aussi de décors de festin dans le palais royal et de jardin à côté de la ville de Mario. Ceci n'est certainement pas convenable pour une pièce où l'entrée coûte $ 5.00 (83).

De mêmes critiques pour *La Dame aux camélias.* La qualité du jeu fait fermer les yeux sur la pauvreté des décors. Mais où étaient les camélias ? se demandait tout le monde ? On n'en voyait ni dans les cheveux ni au corsage de la dame qui porte le nom de la fleur et M. Dithmar critique cette nouvelle façon de cueillir une fleur artificielle dans un buisson de carton faisant partie des accessoires (84).

Mais que dit-on de Coquelin dans le rôle de Georges Duval. « *Les gestes, le son de la voix — tout est à sa place,* » écrit M. Dithmar. « *Se contentant de peu de maquillage, ne portant d'autres accessoires*

(76) *New York Dramatic Mirror,* 15 décembre, 1900.
(77) *New York Times,* 11 décembre 1900.
(78) *Ibid.,* 11 décembre, 1900.
(79) *New York Dramatic Mirror,* 15 décembre, 1900.
(80) *New York Times,* 18 décembre, 1900.
(81) *op. cit.,* 29 décembre, 1900.
(82) *New York Daily Tribune,* 18 décembre, 1900.
(83) *Ibid.*
(84) *New York Times,* 19 décembre, 1900.

qu'une perruque, il exprime dans ce rôle beaucoup de dignité et de sensibilité » (85). On note aussi que ce petit rôle ne lui permet vraiment pas de faire voir pleinement son talent. Néanmoins, il est parfait. Le critique du *New York Dramatic Mirror* déclare que le jeu de Coquelin est « *satisfaisant* » (86). Quant à M. Winter il n'en parle même pas. Il déteste la pièce et dit tout simplement que le jeu de Sarah Bernhardt est convenable mais ne supporte pas la comparaison avec celui de Modjeska (87).

Il y a très peu de public pour *La Dame aux camélias*, mais on espère avoir plus de chance avec *Frou Frou* qu'on donne le 21 décembre.

Ainsi se termine la quatrième semaine de la tournée Bernhardt-Coquelin a New York. On demande encore une fois à Coquelin de faire une conférence : dans la salle de gymnastique à Columbia University. La salle est emplie de professeurs et d'étudiants qui viennent l'entendre parler de « L'Art du comédien ». Coquelin est escorté au dais par son ami le professeur Brander Matthews et il est présenté par le Président de l'Université, M. Seth Low. Coquelin soutient que l'acteur est un artiste et qu'il a droit à une place honorable dans la société. Puis, il décrit en détail sa méthode et enchante tous ceux qui l'écoutent (88).

Hamlet, la dernière pièce de la série, est un échec total. M. Winter intitule sa critique : « *Hélas, pauvre Hamlet* » et n'épargne personne. « *Hamlet,* » constate-t-il, « *n'est pas un homme, il n'a pas de tempérament, il est sans poésie, sans aucune motivation, ce n'est pas Hamlet — et voilà pour le Hamlet de Sarah Bernhardt* ». Cette pièce continue-t-il, « *peut être recommandée à tous ceux qui s'intéressent aux bizarreries* » Ainsi joué, déclare M. Ranken Towse, l'*Hamlet* de Shakespeare devient un « *mélodrame romantique et non pas une tragédie poétique* » (89).

Cette fois-ci les critiques sont tous d'accord. L'*Hamlet* joué par la troupe française est une caricature du personnage de Shakespeare.

Mais comment Coquelin s'en est-il tiré dans le rôle du premier fossoyeur ? Il est presque minuit avant qu'il ne paraisse en scène dans la défroque du fossoyeur loquace et philosophe, un rôle toujours distribué à un comédien de « bas étage » dans le théâtre anglais. Chose incroyable, M. Winter déclare que Coquelin joue d'une manière « *satisfaisante* » (90). Ce qui, sous sa plume, surprend ! M. Towse écrit que Coquelin joue à la « *perfection* » (91).

Hamlet, cependant, échoue.

La cinquième semaine finie, la troupe commence sa tournée-éclair. On joue d'abord *L'Aiglon* à Philadelphie. Hélas, le Chestnut Street Opera House est à moitié vide, au grand étonnement de la troupe. Le prix des billets est la raison de cet échec. A Washington, par contre, la salle est comble. A Chicago, la troupe joue devant des sièges vides et on blâme encore le prix des billets. Cependant, la situation financière est bonne. A Kansas City, Omaha, Denver, Salt Lake, San Francisco

---

(85) *New York Times*, 19 décembre, 1900.
(86) *New York Dramatic Mirror*, 29 décembre, 1900.
(87) *New York Daily Tribune*, 18 décembre, 1900.
(88) *Ibid.*, 29 décembre, 1900.
(89) *The Critic*, janvier, 1901.
(90) *New York Daily Tribune*, 26 décembre, 1900.
(91) *The Critic*, janvier, 1901.

et La Nouvelle-Orléans, le public fait la queue aux guichets. A St-Louis, par contre les affaires sont mauvaises. A Louisville, Indianapolis, Toledo, Detroit, Cleveland, Pittsburgh, Toronto ils font de bonnes affaires.

A New York encore une fois la troupe monte *L'Aiglon* au Metropolitan Opera House. Puis ils vont à Boston. A Boston on les accueille fort bien et leur vie mondaine est très brillante. Ils sont invités par-ci par-là et fêtés par l'élite de la ville. C'est à Boston aussi que Sarah Bernhardt se querelle avec le manager de l'Hôtel Touraine. Dans cet hôtel on ne veut pas accepter son chien — qui ne la quitte jamais — et, furieuse, elle emménage au Vendôme.

Sarah Bernhardt, Coquelin et la troupe reviennent à New York à la fin du mois d'avril. De là ils rembarquent pour la France.



Coquelin avait beaucoup fait pour introduire la culture française aux Etats-Unis. Il ne recueillit pas des suffrages absolument enthousiastes mais impressionna les américains par sa merveilleuse diversité. N'avait-il pas été, successivement Mascarille, Don Annibal, Destournelles, Cyrano ? La partie avait été dure : son public, souvent, le comprenait mal. Son aspect physique n'était pas séduisant et la sobriété, l'économie de son jeu, ne faisaient pas appel à l'émotivité des spectateurs. Il fit pourtant de son mieux et montra une grande honnêteté en dépit des caprices du public et des différends de la critique. On peut résumer son état d'âme par cette dédicace qu'il écrivit lui-même dans le *Registre* de la Grange pour le Professeur Brander Matthews.

> « Tout ce que je fais me vient naturellement.
> C'est sans étude !
>
> (Mascarille - *Les Précieuses ridicules*).
>
> « Ce n'est pas comme moi ! !
>
> (Constant Coquelin de la Comédie Française).

BETTINA KNAPP.

COQUELIN-HADING
1888-1889

Directeurs : Henry E. ABBEY, Maurice GRAU

PALMER'S THEATRE : New York City

DATES	PIECES	AUTEURS	ROLES *Coquelin*	ROLES *Hading*
8 janvier	*Les Précieuses ridicules*	Molière	Mascarille	
	La Joie fait peur	Mme de Girardin	Noël	
9 janvier	*Le Maître de Forges*	Ohnet		Claire
10 janvier	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
11 janvier	*Gringoire*	Banville	Gringoire	Loyse
	Le Député de Bombignac	Bisson	Comte de Chantelaur	
12 janvier	*Les Surprises du divorce*	Bisson et Mars	H. Duval	
13 janvier (matinée)	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
(soirée)	*Don César de Bazan*	Dennery et Dumanoir	Don César	Maritana
15 janvier	*Frou Frou*	Meilhac et Halévy	Brigard	Gilberte
16 janvier	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	
17 janvier (matinée)	*Don César de Bazan*	Dennery et Dumanoir	Don César	Maritana
(soirée)	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
18 janvier	*Les Surprises du divorce*	Bisson et Mars	H. Duval	
19 janvier	*L'Etourdi*	Molière	Mascarille	
	Jean Mari	Theuriet		Thérèse
20 janvier (matinée)	*Le Maître de Forges*	Ohnet		Claire
(soirée)	*Les Surprises du divorce*	Bisson et Mars	H. Duval	
22 janvier	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	G. Duval	Marguerite
23 janvier	*Les Précieuses ridicules*	Molière	Mascarille	
	La Joie fait peur	Mme de Girardin	Noël	
24 janvier (matinée)	*Frou Frou*	Meilhac et Halévy	Brigard	Gilberte
(soirée)	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
25 janvier	*Un Parisien*	Gondinet	Brichanteau	
26 janvier	*L'Etrangère*	Dumas fils	Duc de Septmonts	Duchesse de Septmonts
27 janvier (matinée)	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	G. Duval	Marguerite
(soirée)	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
18 février	*L'Etrangère*	Dumas fils	Duc de Septmonts	Duchesse de Septmonts
19 février	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
20 février	*Denise*	Dumas fils	Thouvenin	Denise
21 février	*Le Maître de Forges*	Ohnet		Claire
22 février (matinée)	*Chamillac*	Feuillet	Chamillac	
(soirée)	*Don César de Bazan*	Dennery et Dumanoir	Don Annibal	Clorinde
23 février (matinée)	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
(soirée)	*Gringoire*	Banville	Gringoire	Loyse
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
25 février	*Ruy Blas*	Hugo	Don César	Maria de Neubourg
26 février	*Les Surprises du divorce*	Bisson et Mars	H. Duval	

DATES	PIECES	AUTEURS	ROLES	
27 février				
(matinée)	*Gringoire*	Banville	Gringoire	Loyse
	Jean Mari	Theuriet		Thérèse
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
(soirée)	*Frou Frou*	Meilhac et Halevy	Brigard	Gilberte
28 février	*Le Gendre de M. Poirier*	Augier et Sandeau	Poirier	
1er mars	*Chamillac*	Feuillet	Chamillac	
2 mars	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	G. Duval	Marguerite
3 mars				
(matinée)	*Denise*	Dumas fils	Thouvenin	Denise
(soirée)	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde

STAR THEATRE : New York City

25 mars	*Le Mariage de Figaro*	Beaumarchais	Figaro
26 mars	*Le Juif polonais*	Erckmann-Chatrian	Mathis
27 mars			
(matinée)	*Le Mariage de Figaro*	Beaumarchais	Figaro
(soirée)	*Les Surprises du divorce*	Bisson et Mars	H. Duval
28 mars	*Le Voyage de M. Perrichon*	Labiche	Père Perrichon
29 mars	*Jean Dacier*	Lomond	Jean Dacier
	The Silent System	A. Dreyfus (adapt. par B. Matthews)	Monsieur
30 mars			
(matinée)	*Le Juif polonais*	Erckmann-Chatrian	Mathis
(soirée)	*Le Gendre de M. Poirier*	Augier et Sandeau	Poirier

MADISON SQUARE THEATRE : New York City

5 avril	*Les Précieuses ridicules*	Molière	Mascarille
	The Silent System	A. Dreyfus (adapt. par B. Matthews)	Monsieur

CALENDRIER DES REPRESENTATIONS DE LA COMPAGNIE COQUELIN-HADING

1888-1889

DATES	LIEUX DE REPRESENTATION	THEATRE
28 mai au 20 juin	Rio de Janeiro (Brésil)	Dom Pedro II
21 au 28 juin	Sao Paolo (Brésil)	San Jose
5 juillet au 27 août	Buenos Ayres (Argentine)	Politeana Argentino
29 août au 5 septembre	Montevideo (Uruguay)	Solis
11 au 12 septembre	Rio de Janeiro (Brésil)	Dom Pedro II
8 octobre (3 semaines)	New York City (N.Y.)	Palmer's Theatre (30e Rue et Broadway)
29 octobre au 3 novembre	Boston (Mass.)	Hollis Street Theatre
5 au 10 novembre	Montréal (Canada)	Academy of Music
12 au 17 novembre	Philadelphie (Pa.)	Chestnut Street Opera House
19 au 24 novembre	Washington (D.C.)	Albaugh's Grand Opera House
25 novembre au 1er décembre	Chicago (Ill.)	McVickers Theatre
3 au 8 décembre	St. Louis (Mo.)	Grand Opera House
9 au 10 décembre	Kansas City (Mo.)	Coates Opera House
17 au 31 décembre	San Francisco (Cal.)	Baldwin's Theatre
7 au 22 janvier	Mexico City	Teatro Nacional
28 janvier au 9 février	La Havane (Cuba)	Tacon Theatre

DATES	LIEUX DE REPRESENTATION	THEATRE
18 février au 3 mars	New York City (N.Y.)	Palmer's Theatre
4 mars (1 semaine)	Montréal (Canada)	Academy of Music
11 mars (1 semaine)	Boston (Mass.)	Park Theatre
18 au 20 mars	Toronto (Canada)	Theatre Royal
21 au 23 mars	Buffalo (N.Y.)	Corinne Lyceum
25 mars au 5 avril	New York City (N.Y.)	Star Theatre

LA TROUPE :

M. Coquelin, M. Deroy, M. Borel, M. Ramy, M. Stuart, M. Huguenet, M. Pitou, M. Duquesne, M. Jean Coquelin, M. Abel, M. Boulanger, M. Theophile, M. F. Huguenet, M. Felix, M. Bouvillais.

Mme Hading, * Mme Stuart, Mme Patry, Mme Lemercier, Mme Kerwich Mme Gilbert, Mme Jenny Rose, Mme Barety.

* Le 16 mars Mme Hading s'est embarquée pour la France sur le *Bourgogne*.

COQUELIN-HADING
1893-1894

Directeurs : Henry E. ABBEY, Maurice GRAU

ABBEY'S THEATRE : New York City

DATES	PIECES	AUTEURS	ROLES Coquelin	ROLES Hading
1re semaine.				
1er janvier	*Thermidor*	Sardou	Labussière	Fabienne
2e semaine.				
8 janvier	*Nos Intimes*	Sardou	Marocat	Cécile
9 janvier	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
10 janvier	*Nos Intimes*	Sardou	Marocat	Cécile
11 janvier	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
12 janvier	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
13 janvier				
(matinée)	*Mlle de la Seiglière*	Sandeau	Destournelles	Hélène
(soirée)	*Nos Intimes*	Sardou	Marocat	Cécile
3e semaine.				
15 janvier	*Les Effrontés*	Augier	Le Secrétaire	Marquise d'Aubérive
16 janvier	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	G. Duval	Marguerite
17 janvier	*L'Ami Fritz*	Erckmann-Chatrian	Le Rabbin David	
18 janvier	*Les Effrontés*	Augier	Le Secrétaire	Marquise d'Aubérive
19 janvier	*L'Ami Fritz*	Erckmann-Chatrian	Le Rabbin David	
20 janvier				
(matinée)	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	G. Duval	Marguerite
(soirée)	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	

DATES	PIECES	AUTEURS		
4e semaine				
22 janvier	*Le Maître de Forges*	Ohnet	Moulinot	Claire
23 janvier	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
24 janvier	*La Mégère apprivoisée*	Delair (adapt.)	Petruchio	Caterina
25 janvier	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
26 janvier	*Les Surprises du Divorce*	Bisson et Mars	Duval	
27 janvier	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
(matinée)	*Les Précieuses ridicules*	Molière	Mascarille	
(soirée)	*La Mégère apprivoisée*	Delair (adapt.)	Petruchio	Caterina
5e semaine				
29 janvier	*Les Surprises du Divorce*	Bisson et Mars	Duval	
30 janvier	*Le Maître de Forges*	Ohnet	Moulinot	Claire
31 janvier	*Adrienne Lecouvreur*	Scribe et Legouvé	Michonnet	Adrienne
1er février	*Frou Frou*	Meilhac-Halévy	Brigard	Gilberte
2 février	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
3 février (matinée)	*L'Ami Fritz*	Erckmann-Chatrian	Le Rabbin David	
(soirée)	*Adrienne Lecouvreur*	Scribe et Legouvé	Michonnet	Adrienne
6e semaine				
5 février	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
	Les Précieuses ridicules	Molière	Mascarille	
6 février	*L'Aventurière*	Augier	Don Annibal	Clorinde
7 février	*Gringoire*	Banville	Gringoire	Loyse
	Les Surprises du Divorce	Bisson et Mars	Duval	
8 février	*Nos Intimes*	Sardou	Marocat	Cécile
9 février	*La Joie fait peur*	Mme de Girardin	Noël	
	Le Gendre de M. Poirier	Augier et Sandeau	Poirier	
10 février (matinée)	*Le Maître de Forges*	Ohnet	Moulinot	Claire
11 février	*Tartuffe*	Molière	Tartuffe	Elmire
(soirée)	*Les Précieuses ridicules*	Molière	Mascarille	

CALENDRIER DES REPRESENTATIONS DE LA COMPAGNIE COQUELIN-HADING

1893-1894

DATES	LIEUX DE REPRESENTATION	THEATRE
2 au 28 octobre	Chicago (Ill.)	Hooley's Theatre
13 au 18 novembre	San Francisco (Cal.)	Grand Opera House
21 novembre	Los Angeles (Cal.)	Theatre
26 novembre au 2 décembre	Nouvelle-Orléans (La.)	Grand Opera House
6 au 9 décembre	Washington (D.C.)	Albaugh's Theatre
11 au 16 décembre	Philadelphie (Pa.)	Chestnut Street Theatre
18 au 23 décembre	Montreal (Canada)	Queen's Theatre
25 au 30 décembre	Boston (Mass.)	Tremont Theatre
1er janvier au 10 février	New York City (N.Y.)	Abbey's Theatre
13 au 17 février	Baltimore (Ma.)	Albaugh's Lyceum Theatre
11 au 17 mars	Nouvelle-Orléans (La.)	Grand Opera House

LA TROUPE :

M. C. Coquelin, M. J. Coquelin, M. Volny, M. Deroy, M. Ramy, M. Bricciard, M. Nicolini, M. Chameny, M. Maury, M. Chameroy.
Mme Hading, Mme Barety, Mme Patry, Mme Duluc, Mme Simonson, Mme Deroy.

BERNHARDT-COQUELIN
1900-1901

Manager : Charles FROHMAN - Directeur : Maurice GRAU

GARDEN THEATRE : New York City

DATES	PIECES	AUTEURS	ROLES *Bernhardt*	ROLES *Coquelin*
26 novembre (2 semaines)	*L'Aiglon*	Rostand	Duc de Reichstadt	Flambeau
10 décembre (1 semaine)	*Cyrano de Bergerac*	Rostand	Roxane	Cyrano
17 décembre	*La Tosca*	Sardou	Tosca	Scarpia
18 décembre	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	Marguerite	G. Duval
19 décembre				
(matinée)	*La Tosca*	Sardou	Tosca	Scarpia
(soirée)	*Frou Frou*	Meilhac-Halévy	Gilberte	Brigard
20 décembre	*La Dame aux Camélias*	Dumas fils	Marguerite	G. Duval
21 décembre	*Frou-Frou*	Meilhac-Halévy	Gilberte	Brigard
22 décembre (matinée)	*La Dame aux camélias*	Dumas fils	Marguerite	G. Duval
(soirée)	*La Tosca*	Sardou	Tosca	Scarpia
24 décembre (1 semaine)	*Hamlet*	Morand et Schwob (adapt.)	Hamlet	Premier fossoyeur

METROPOLITAN OPERA

DATES	PIECES	AUTEURS	ROLES *Bernhardt*	ROLES *Coquelin*
8 avril (1 semaine)	*L'Aiglon*	Rostand	Duc de Reichstadt	Flambeau

CALENDRIER DES REPRESENTATIONS DE LA COMPAGNIE BERNHARDT-COQUELIN
1900-1901

DATES	LIEUX DE REPRESENTATION	THEATRE
26 novembre au 29 décembre	New York (N.Y.)	Garden Theatre
31 décembre au 12 janvier	Philadelphie (Pa)	Chestnut Street Opera House
14 janvier au 19 janvier	Washington (D.C.)	New National Theatre
21 janvier au 2 février	Chicago (Ill.)	Illinois Theatre



FAREWELL AMERICAN TOUR OF

MADAME

Sarah Bernhardt

AND

M. Coquelin

Under the direction of Mr. MAURICE GRAU.

Matinees Wednesday and Saturday.

REPERTOIRE.

Weeks of Nov. 26 and Dec. 3.

L'AIGLON.

MME. BERNHARDT as DUC DE REICHSTADT.
M. COQUELIN as FLAMBEAU.

Week of December 10.

CYRANO de BERGERAC.

M. COQUELIN as CYRANO.
MME. BERNHARDT as ROXANE.

Week of December 17.

Monday and Saturday Evenings and Wednesday Matinee.

LA TOSCA.

MME. BERNHARDT as FLOR!A TOSCA.
M. COQUELIN as BARON SCARPIA.

Tuesday and Thursday Evenings and Saturday Matinee.

CAMILLE.

MME BERNHARDT as CAMILLE.
M. COQUELIN as GEORGE DUVAL.

Wednesday and Friday Evenings.

FROU FROU.

MME. BERNHARDT as GILBERTE.
M. COQUELIN as BRIGARO.

Week of December 25.

HAMLET.

MME. BERNHARDT as HAMLET.
M. COQUELIN as THE GRAVE DIGGER.

Seats now on sale for the entire engagement.

STAR THEATRE.

BROADWAY AND 13th STREET.

Evenings at 8 P. M. Matinees Wednesday and Saturday at 2 P. M.

ONE WEEK ONLY.

FAREWELL ENGAGEMENT IN AMERICA OF

M. COQUELIN, of the Comedie Francaise,

And Company of French Dramatic Artists, under the direction of

HENRY E. ABBEY and MAURICE GRAU.

Friday Evening, March 29th, 1889,

Grand Gala Performance for the Benefit of

COQUELIN.

JEAN DACIER,

Drama in Five Acts.

M. COQUELIN will play the part of **Jean Dacier**, which he originated in Paris at the Theatre Francais.

CAST OF CHARACTERS.

JEAN DACIER	MM. COQUELIN
BERTHAUT	DUQUESNE
BAUDRU	JEAN COQUELIN
LE COMTE	ABEL
DE PUYLAURENS	MAYER
GUYOT	RAMY
PIERRE	DEROY
OFFICIER MUNICIPAL	JULES
RENE	T. HUGUENET
UN SOLDAT	THEO
DE BOUBERT	ANDRE
LA COMTESSE	Mmes. PATRY
ANTONIA LECLERC	KERWICH
UNE VIVANDIERE	JENNY ROSE

In conjunction with Mrs. Agnes Booth, and by courtesy of Mr. A. M. Palmer, the one act comedietta, freely Englished from the French of R. Dreyfus by Mr. Brander Mathews, entitled

THE SILENT SYSTEM.

MADAME	Mrs. AGNES BOOTH
MONSIEUR	COQUELIN

The Orchestra, under the direction of Mr. H. BRAHAM, will perform the following selections:

OVERTURE	"Orphée aux Enfers"	OFFENBACH
SELECTION	"Le Petit Duc"	LECOCQ
PICCOLO SOLO	"L'Oiseau-Mouche"	
	Mr. Louis Conterno.	
SUITE DE VALSES		GREGH
GRAND POLKA	"Miaou! Miaou!"	DAMARE
MARCHE FRANCAISE	"Père la Victoire"	L. CARME
CHAMPAGNE GALOP		PEGAN
POLKA	"Les Ecrevisses"	DESORMES

REPERTOIRE.

Saturday Matinee	"Le Juif Polonais," (The Bells).
Saturday Evening	"Le Gendre de Mons. Poirier."

MARCUS R. MAYER	MANAGER IN ADVANCE
JEFF R. LEERBURGER	AGENT IN ADVANCE
A. DURAND	BUSINESS MANAGER
J. DEROY	STAGE MANAGER
THEO. DE GLASER	M. COQUELIN'S REPRESENTATIVE

DATES	LIEUX DE REPRESENTATION	THEATRE
4 février	Kansas City (Mo.)	Coate's Opera House
5 février	Omaha (Neb.)	Boyd's Theatre
6 au 7 février	Denver (Col.)	Broadway Theatre
8 au 9 février	Salt Lake City (Utah)	
11 au 23 février	San Francisco (Cal.)	Grand Theatre
27 février au 9 mars	Nouvelle-Orléans (La.)	Tulane Theatre
11 au 16 mars	St. Louis (Mo.)	Olympic Theatre
18 mars	Louisville (Kent.)	Macauley's Theatre
19 mars	Indianapolis (Ind.)	
20 mars	Toledo (Ohio)	Lyceum Theatre
21 mars	Detroit (Mich.)	Lyceum Theatre
25 au 27 mars	Cleveland (Ohio)	Euclid Avenue Opera House
28 au 30 mars	Pittsburgh (Pa.)	Alvin Theatre
5 au 6 avril	Toronto (Canada)	
8 au 13 avril	New York City (N.Y.)	Metropolitan Opera House
15 au 27 avril	Boston (Mass.)	Boston Theatre

LA TROUPE : Sarah Bernhardt - Constant Coquelin.

Mme Bardey, Mme Kerwich, Mme Patry, Mme Damiroff, Mme Boulanger, Mme Piquel, Mme Baudu, Mme Marie, Mme Simonson, Mme Solters, Mme Cellarius, Mme Dove, Mme Emma, Mme Mea, Mme Marcya.

M. Deneubourg, M. Desjardins, M. Chabert, M. Durec, M. Dupuis, M. Rebel, M. Laurent, M. Scheller, M. Ramy, M. Barry, M. Krauss, M. Deneuville, M. Paulin, M. Canroy, M. Vaillant, M. Pitou, M. Fusler, M. Brusset, M. Bouyer, M. Dara, M. Piron, M. Mallet, M. Fusch, M. Adam, M. Simonson, M. Bord, M. Abel, M. Balard, M. Selmy, M. Guiraud, M. Charlot, M. Martin, M. Stephano, M. Redoit, M. Rock, M. Bonin, M. Francais, M. Levy, M. Georges, M. Sauve, M. Poulard, M. Masse, M. Dartois, M. Prilleux, M. Stebler, M. Deschamps, M. Jayer, M. Julien.

COMÉDIENS A NANTES SOUS LOUIS XIV (1651-1676)

Déjà prospère et active au milieu du XVIIe siècle, Nantes accueillait de nombreuses troupes de comédiens. Les délibérations du *Bureau* ne manquent pas de nous le faire savoir et aussi les registres baptismaux de la paroisse Saint-Léonard. Les délibérations nous ont fait connaître le séjour de Molière en 1648 ; (1) voici ceux que nous signale un acte de 1651 : (2)

«Le jeudi vingt trois^me de novembre mil six cent cinquante et un a esté baptisé Jacques fils de Nicolas de Lescolle et de Marie Clavau sa femme, duquel a esté parain hault et puissant seig^r messire Mathurin de Rosmadec baron de Guais et maraine dame Jacqueline de la Rivière femme de M^r le Président du Tuc.

Mathurin de Rosmadécq *Jacqueline de Larivière*

Bonne de Mazoyer

Nicollas de Lescolle (3) *P. Ouary pb.*

Beaupré (4) *Longchampt (5)* *Jacques Caval (6)* *Du Croisy (7)* ».

(1) Cf. E. Destranges, *Le théâtre à Nantes*, Paris-Nantes, 1902, pp. 10 et 11.

(2) Arch. de Nantes, G.G. 155, f° 97 V°.

(3) Nicolas de Lescolle, dit Saint-Maurice, originaire de Saint-Fargeau, avait épousé Marie Claveau par contrat le 21 avril 1635. Il devait mourir à Poitiers huit mois après la naissance à Nantes de son enfant et fut inhumé le 5 juillet 1652. (Clouzot, *Le théâtre en Poitou*, p. 343).

(4) Nicolas Lion, sieur de Beaupré, marié à Madeleine Lemoine par contrat du 23 février 1623 à Paris. (Arch. Nat., registres des insinuations, Y 248).

(5) Henri Pitel, sieur de Longchamp, natif de Falaise, marié à Charlotte Legrand, plus tard comédien du prince de Condé.

(6) Jacques Caval, opérateur, oculiste de la maison du Roi, marié à une Louise d'Etriché. Il se trouvait à Angers en décembre 1650. (H. Chardon, *Scarron inconnu...* Paris, 1904, t. II, p. 240).

(7) Philbert Gassot, sieur Du Croisy, marié précisément le 29 juillet 1652 avec la veuve de Nicolas de Lescolle. Sept ans plus tard, il entrait dans la troupe de Molière.

Six mois plus tard, le même sieur de Longchamp qui a signé au bas de l'acte précédent, fait baptiser à son tour un fils Nicolas (8).

Le dimanche 29 septembre 1652, Georges Pinel, sieur de la Couture « *commedien est venu au bureau et a supplyé ces Messieurs, permettre à la trouppe de monter sur le teastre et jouer et représenter la liste des pieces quils ont a jouer... et s'offre a offrir et donner une piece pour les pauvres de l'hospital de cette ville ainsy quil est accoustumé. De ladvis commun du Bureau a esté permis a lad troupe de commediens de monter sur le theastre et representer en publicq les piesses contenues en la liste aparue par led. La Couture a la charge qu'ils donneront leur dite piesse pour les pauvres de l'hospital de cette ville dont le bureau fera foi* » (9).

La troupe avait été constituée à Paris par contrat d'association du 26 mars précédent ; outre Georges Pinel, elle comprenait Claude Jannequin, François de la Cour, François Serdin, Charles Brasseur, Charlotte Meslier, Catherine Bourgeois, Madeleine des Urlis et Madeleine du Fresne (10).

En 1654, un renouvellement d'association déjà signalé groupe les onze comédiens et comédiennes de la troupe du Marais venue à Nantes pour représenter (11). Ils avaient reçu la permission de jouer le 7 mai précédent (12).

A Nantes, deux personnages sont particulièrement appréciés des comédiens : ce sont le maître paumier et propriétaire du jeu de paume de la rue des Carmes, Jean Lamy et sa femme Françoise Dorpsemaine. Leur jeu de paume est celui où représentent les troupes de passage, les nombreux actes en font foi ; aucune erreur possible malgré les restrictions de Destranges qui croit plutôt aux représentations de Molière dans le jeu de paume de la ville, fossés Saint-Léonard, face à l'église du même nom (13).

Jean Lamy et Françoise Dorpsemaine sont quelquefois les parrain et marraine d'un nouveau-né de comédiens ; réciproquement, les comédiens assistent et signent aux baptêmes des proches du maître paumier. C'est le cas en 1659 pour le baptême d'un Jean Rousselot :

« *Jan fils de Baptiste Rousselot et d'Isabelle Lebreton sa femme a este ce iourdhuy vingt quatre*[me] *jour de juin mil six cent cinquante et neuf baptisé duquel a esté parain honorable hme Jan Lamy maistre et proprietaire du jeu de paulmes apellé des Carmes sittué en ceste par*[sse] *et maraine h. femme Louise Chevalude...*

(8) Arch. de Nantes, G.G. 155, f° 105. L'acte a été signalé par H. Chardon, op. cit., p. 231. Nicolas Pitel, officier du duc d'Orléans, devait se marier par contrat du 8 décembre 1678 avec Madeleine de Biscara (*Documents du minutier central concernant l'histoire littéraire*, Paris, 1960, p. 110).

(9) Arch. de Nantes, B.B. 42, f° 42, f° 140 V°.

(10) *Documents du minutier central*, op. cit., p. 83. Deux ans plus tard, à Fontenay-le-Comte, la composition de la troupe est sensiblement la même. Cf. Benjamin Fillon, *Recherches sur le séjour de Molière dans l'ouest de la France*. Fontenay-le-Comte, 1871, p. 17).

(11) *Rev. d'H. du th.*, 1952, III, 244-245, acte du 3 juin 1654.

(12) Arch. de Nantes, B.B. 42, f° 228.

(13) Destranges, op. cit., p. 11-12 ; Camille Mellinet, *De la musique à Nantes*, Nantes 1837, p. 25. Cf. surtout Durville, *Etudes sur le vieux Nantes*, I, 516-528.

P. Laury Laurans Cailleteau Jan Conidoy
Etienne Benard Jullien Breux Jacques Mignot
M. Bussonier Jean Barrosa d'estriché
Guerin Paul Godaneaux Claude Marucy » (14).

Dix jours avant, le même prêtre avait baptisé une fille d'Huges Poillebois, sieur de Richemont :

« *Le quatorzie*[me] *iour de juin mil six cent cinquante et neuf a esté baptisée Isabelle fille de Huges Poillebois et de Marie Varin sa femme de laquelle a esté parrain Yves de Santodominguez escuyer seig*[r] *de la Bonneraye cons*[r] *du Roy et tresorier gnal de ses finances en Bretagne et maraine dam*[lle] *Anne de Renouard fille de M*[r] *de Donges par moy P. Laury pb*
Jane de Renouard Santodominguez de la Bonneraye
Marthe Isabelle de Rennouard Guerin de Hautefeuille
Isabelle Lucye Guerin Du Cormier » (15).

Les signataires des deux actes ci-dessus faisaient probablement partie de la même troupe dont Huges de Poillebois était sans doute le chef. Deux ans plus tard, le 25 mai 1661, ce dernier revenait à Nantes : « *Ce jour, le sieur de Richemond commédien avec ceux de sa trouppe sont venus au Bureau et ont supplyés Messieurs du corps de ville leur permettre de jouer et représenter publiquement leurs comedyes, ce qui leur a esté accordés de ladvys commun du bureau a la charge d'estre modeste en leur comporteman et ne prendre plus que quinze sols pour chasque piese commune et vingt sols par chaque piece nouvelle...* » (16).

La troupe venait d'être constituée à Paris par contrat d'association du 29 mars 1661 et comprenait, outre Huges Poillebois et sa femme Marie Varin, Pierre Husson et sa femme Françoise Dorisy, Pierre Pageot Des Forges et son épouse Nicole Petit, Achille Varlet sieur de Verneuil et Louis Pelisson, sieur de Chasteauvert (17).

Le 17 février 1662, les comédiens du Dauphin s'associent à Nantes pour deux ans, ayant pour chef de troupe Toussaint le Riche de Hautefeuille qui voiture avec lui toute sa famille, Anne de La Chappe sa femme, Christiane Le Riche leur fille et Michelle de Thomassin leur cousine (18).

Le 26 avril 1663, (19) Jean Monchaingre dit Philandre, habituellement chef de la troupe du prince de Condé, supplie « *le bureau luy permettre de representer les commedyes... et ladvis commun du bureau est d'octroyer permission aud Philandre de representer les piesses montrées en la liste qu'il a aparu a la charge quil ne prendra que quinze*

(14) Arch. de Nantes, G.G. 155, f° 215. Jacques Mignot, probablement parent de Jean, sieur de Mondorge, est le mari d'Isabelle-Lucie de Guérin. On le trouve associé le 24 mars 1656 avec Claude Jannequin (*Documents du Minutier central*, op. cit., p. 84). D'Estriché est sans doute Françoise, épouse de Charles Guérin, mère d'Isaac-François, second mari d'Armande Béjart.

(15) Arch. de Nantes, G.G. 155, f° 214 V°. Parmi les signataires Léonard Melet dit du Cormier marié à Renée de Montjoyeux et Toussaint le Riche, sieur de Hautefeuille.

(16) Arch. de Nantes, B.B. 44, f° 39.

(17) *Documents du Minutier central*, op. cit., p. 87.

(18) *Rev. d'H. du T.*, 1952, IV, 375. Anne de la Chappe devait mourir un an plus tard à La Rochelle (*Rev. d'H. du T.*, 1950, III, 341) et Hautefeuille se remaria avec Michelle de Thomassin.

(19) Et non le 26 avril 1664 comme l'indique Destranges, op. cit., p. 14. Cf. Arch. de Nantes, B.B. 44, f° 159.

sols par personne p[r] les pieces communes et vingt sols pour les pieces nouvelles et de payer la somme de trente livres pour les pauvres de l'hospital de ceste ville. »

L'année suivante, ce sont Jean Hilleret, sieur de Boncourt et Ange-François Corrare, sieur de Belleroche qui supplient ces MM. du Bureau « *leur vouloir permettre de représenter en public au jeu de paulme des Carmes de cette ville. Le bureau ordonne que lesd' commediens aporteront jeudy prochain au bureau un cathalogue des piesses quils veulent representer afin de taxer les prix qu'ils prendront...* » (20).

Aux deux comédiens susnommés et à la femme du premier, Marie Biet, s'ajoutaient Nicolas Le Roy sieur de La Marre, André Trochon, Pierre-Paul Billet, sieur de Solaire, Jacques de St-Bazille, sieur des Essars et Anne et Claire Le Roy (21).

L'année 1667 nous offre deux actes dans les registres baptismaux de la paroisse Saint-Léonard (22). Le premier met en présence des personnages peu connus mais reliés par le milieu artistique :

« *Le quatorziesme jour de juin mil six cent soixante et sept a esté baptisée Françoise Lamy fille de Jan Lamy et de Françoise Dorpsemaine et a eu pour son parain François Lamy et pour sa maraine barbe Quinaud par moy prestre.*

François Lamy *Barbe Quinault (23)*
C. L'Oiseau (24) *du Clos (25)* ».

Le deuxième nous ramène vers un personnage familier au *Bureau* et quelques comédiens de sa troupe dont l'autorisation de jouer avait été donnée le 3 juillet 1667.

« *Le quatr. jour de juillet 1667 a esté bap[ée] Françoise fille de noble homme Hughes Poillebois et de demoiselle Marie Varin. A esté le parrain noble homme Gille Douteau et marraine Françoise Dorsemaine. Par moy prestre soubs[e] rect[r] de cette parroisse.*

Douteau *Françoise Dorpsemaine*
Benard *Du Perche*
Lemercier *R. Duval* *Rochebrune*
Renaud *E. Laffontan* » (26)

Dans les actes de décès de la paroisse Saint-Léonard, nous trouvons deux Moussard, l'un en 1674, l'autre en 1675 (27).

« *Le 18[e] aoust 1674 est décédé en la communion des saints, un comedien se disant s'apeller Baltazard Moussard, et a receu ses derniers sacrements et le lendemain son corps a esté inhumé canoniquement en notre Eglise et solennellement.*

---

(20) Ibid., f° 232 V°, délibération du 25 mai 1664.

(21) *Documents du Minutier central*, op. cit., p. 89. Le contrat d'association avait été passé à Paris le 5 avril 1664.

(22) G.G. 158, f[os] 49 V° et 50.

(23) Barbe Quinault était sœur du poète Philippe et épouse de Jean Boffrand, sculpteur à Nantes, mère du célèbre Germain, architecte. Cf. Granges de Surgères, *Les artistes nantais*, Paris-Nantes, s.d.

(24) Parent ou parente de Gilberte Loiseau, femme de René de Boisvert ou de Gillette Loiseau du Buisson ? (*Documents du Minutier central*, p. 84 et p. 105).

(25) Charles Brasseur, sieur Du Clos, ou Antoine Le Brasseur, dit Duclos ?

(26) Parmi les signataires, Jacques Crosnier, sieur du Perche, Claude-Bernard de Rochebrune et Roger Duval.

(27) Arch. de Nantes, G.G. 158, sépultures, f° 10 V° et f° 21 V°.

present Jan Lamy paulmier, le s[r] Gouineau aussi paulmier ses hostes et autres qui ne signèrent. »

Cet acte est d'ailleurs barré en travers de trois traits de plume. L'autre, s'accompagne de plusieurs signatures :

« *Jan baptiste Moussard comedien de Sa Majesté décédé d'hier a été inhumé en notre eglise ce dernier jo[r] d'apvril 1675 canoniquement après avoir reçu ses derniers sacrements et donné des marques d'un véritable chrestien par moy rect[r].*

Vallée f *le Riche*
Devillers *Beauchamp* *M. Gerouard r[c]* » (28).

En 1674, Thomas de Bury, sieur de Bellonde, fait baptiser une fille :

« *Baptizée Françoise fille du legitime mariage du S[r] Thomas Bury m[e] de comedie et de demoiselle Françoise Cordon a été parain le s[r] Jan Le Masson de la même troupe et maraine demoiselle Anne Caillaud ce 20[e] mars 1674.*

Jean Lemaçon *Anne Caillaud*
Thomas Debury *François Lamy*
De Cormié *Macé*

par M. Gerouard ptre R[r] » *(29).*

La même année, c'est le décès d'un jeune enfant d'André Trochon, sieur de Beaubourg qu'inscrit le vicaire de la paroisse Saint-Nicolas :

« *Le premier jour d'octobre mil six cent soixante et quatorze a esté inhumé dans le cimetière de St-Nicolas de Nantes par moy vicaire de lad. parsse soussigné, le corps de deffunt Claude Trochon aagé de deux ans et demy fils d'humble et honnête André Trochon comedien natif de la parroisse de Marsilly, évêché d'Avranche en basse Normandie et de Claire Le Roy sa femme, arrivés d'hyer de la ville d'Angers en cette ville à la fosse de Nantes de cette parroisse ou led enfant a décédé, et avait esté né et baptisé au Havre de Grace par[sse] de Nostre Dame. Led. Trochon et femme présents a l'enterrement de leur dit enfant et soussignes.*

Le Borday *Trochon*
Vicaire *Claire Le Roy* » *(30).*

Deux ans après, le même sieur de Beaubourg fait baptiser une fille cette fois :

« *Charlotte, fille du s[r] André Trochon comedien de Sa Majesté et de Claire Le Roy sa fe. a été bapée ce 28[e] may 1676 par nous rect[r] a été parain philipe de Bauvais aussi comedien, maraine Charlote de Flais.*

Trochon de bonnes
Charlotte de Fles *M. Gerouard, p[re]* » *(31).*

---

(28) Jean-Baptiste Moussard avait passé un contrat d'association le 17 mars 1660. (*Documents du Minutier central*, p. 86). Parmi les signataires, sans doute Germain le Riche et Charles, Henri ou Jean Biet, sieur de Bauchamp.

(29) Arch. de Nantes, G.G. 158, f° 3 V°.

(30) Ibid., G.G. 215, f° 121 V°. Nous avons vu plus haut qu'André Trochon était déjà venu à Nantes, en 1664, dans la troupe de Boncourt.

(31) Ibid., G.G. 158, f° 15 V°.

(32) *Documents du Minutier central*, op. cit., pp. 104-105. Un an plus tard la troupe se reconstituait à La Rochelle avec quelques éléments nouveaux. Cf. *Revue d'H. du T.*, 1948-1949, III, 160.

Le sieur de Beaubourg faisait partie d'une troupe constituée à Paris depuis le 26 mars 1676 et qui groupait Philippe de Beauvais le parrain, Marie Marcoureau sa femme, Jean-Baptiste de Lorme, sieur de Chasteauvert, Théodore de Hautecour, Laurent de Manjot, Anne Barbé sa femme, Jean de La Roze, sieur de La Tour, Ange-François Corrare, sieur de Belleroche et Charlotte de Fles, sa femme, la marraine.

Ainsi, nombreuses viennent les troupes de comédiens au XVIIe siècle dans la capitale de l'ouest. Bien des documents des archives nantaises doivent renfermer encore dans leur sommeil de précieux renseignements sur la vie de nos comédiens : nous attendons une prochaine visite pour les compulser.

JEAN ROBERT.



LES SALLES ET LE MATÉRIEL dans les Théâtres de Picardie (1780-1860)

Les recherches sur les salles et le matériel en Picardie au cours de la première moitié du XIX[e] siècle soulèvent trois problèmes :

1° **Conditions de construction des salles** : mobiles de la construction - financement - propriété de la salle ;

2° **Caractéristiques de l'immeuble :**

a) relativement au public (nombre, disposition des places - accès - visibilité - chauffage - éclairage).

b) relativement à la représentation : machinerie, décorations.

3° **Conditions d'entretien**, de réparations, d'amélioration de l'ensemble immeubles-décors.

Les Historiens du dix-neuvième siècle ont souvent publié de façon décousue des notes, relevé de matériel, inventaires, sans étudier la correspondance administrative (préfets, maires) qui révèle l'attitude des autorités vis à vis du problème spectacle.

C'est pourquoi nos efforts se sont portés à la fois sur une synthèse des indications relevées et sur une sorte de psychosociologie du spectacle portant sur l'activité dramatique des 3 départements Somme, Oise, Aisne.

On trouvera ici un condensé de nos conclusions :

1° La construction des salles est très rarement due à l'initiative municipale.

Ainsi à **Amiens** existe, au XVIII[e] siècle, une salle ouverte en 1749 peu en rapport avec l'importance de la population et surtout de la garnison. L'intendant d'Agay pose le problème dès 1774. Le gouverneur Comte de Périgord n'approuvera un projet qu'en 1777. La ville enfin fera tous ses efforts pour n'engager aucune responsabilité financière.

La salle sera construite en 1780 par un entrepreneur le Sieur Lavette qui avancera les fonds — et sera remboursé par un prélèvement de 1/5 du prix des places.

Un imbroglio financier (qui se déroule dans deux dossiers L 971 et 72) des archives départementales peut se résumer ainsi :

Le capital initial (142.150 frs, 12 sols, 8 deniers) sera encore de 80.945 frs en 1794 - de 73.488 en 1807 ; le dernier paiement aux héritiers Lavette (car le constructeur bailleur de fonds a eu le temps de mourir !) ne se fera qu'en 1821.

Aujourd'hui, néanmoins, la ville d'Amiens est toujours créditrice d'une indemnité de dommages de guerre de 120 millions... pour reconstruire un théâtre...

A **Abbeville** la salle, construite en 1770 par le cafetier Racine, change 3 fois de propriétaire, avant d'être rachetée par la ville en 1835 (elle subsistera jusqu'en 1914).

A Compiègne, la salle construite par Denis est revendue à la Ville en 1825.

Beauvais connaît 3 salles : la première bâtie en 1774 par Feuillet, horloger de l'Evêque-Comte ; la seconde bâtie par Laurent en 1793, achetée par la Ville en 1808, revendue à l'Etat en 1824 ; enfin, en 1831 le Théâtre municipal.

Montdidier : 1re salle en 1839 construite par un sieur Gaudissart.

Péronne : salle propriété du cafetier Leclabart en 1819 - du sieur Caron en 1839 - Salle neuve bâtie en 1840, encore par un particulier.

Ham : salle propriété, en 1840 du sieur Lucas, qui la donne à bail au cafetier Lacroix.

La Fère : en 1859 la salle est la propriété de M. Champeau.

Dans d'autres localités on se refuse à faire construire une salle spéciale, mais on prête la salle de la mairie aux troupes de passage. C'est le cas de **Roye, Nesle et Noyon.**

A **Laon** l'histoire de la salle montre également les réticences des édiles : l'aménagement en 1804 de l'église St-Rémy au Velours (bâtiment datant de 1675, où l'on joue encore actuellement) provoque de telles difficultés avec les entrepreneurs Troy et fils (de Toulouse) qu'on n'en sort que grâce à une souscription locale.

Seules les villes de **Soissons** et de **St-Quentin** donnent l'exemple de l'intérêt des corps municipaux pour une salle propriété communale.

La salle de Soissons bâtie en 1805 sur les fondations de l'église Notre-Dame-des-Vignes servira jusqu'en 1921.

Saint-Quentin fait bâtir une première salle en 1773 (malgré l'opposition de l'opinion publique et du clergé) ; et une seconde en 1844.

Fait remarquable, je n'ai trouvé nulle part dans les dossiers de préoccupation spéciale pour l'architecture dramatique. Seuls les débats financiers retiennent les esprits.

2° Disposition des lieux :

Si le théâtre d'Amiens répond aux nécessités techniques de l'usage dramatique (encore que les dossiers chauffage et éclairage ne manquent pas d'imprévu), les autres salles de l'arrondissement apparaissent véritablement insuffisantes.

Abbeville n'a que 9,5 m. de largeur — en 1829 le journal local dira : « salle petite, basse, étroite, le parterre ressemble à un souterrain ». on ne bâtit magasins et loges qu'en 1845. 1er calorifère en 1848 et gaz en 1851.

A **Compiègne,** en 1826, il n'y a encore ni dégagement, ni foyer, ni magasins de décors. En 1840, toujours pas de fosse d'orchestre. Tout le matériel a plus de 40 ans ; le gaz n'apparaît qu'en 1857 et, à cette

date, l'architecte signale « des plafonds effondrés, des escaliers croulants, des planchers qui tendent à s'entraîner vers le milieu de la construction ».

Clermont est ainsi décrit en 1844 : « un parallèlogramme tout de plain-pied, garni de bancs, comme la nef principale d'une église de village ; les 1re sont séparées des 2e par des planches ; les sièges sont en planches avec pour dossier des planches. Le Théâtre est une espèce de loge carrée, découpée dans une des parois du mur ; la tête des acteurs touche aux frises, leur voix paraît formidable ».

Ham et **Roye** n'offrent que 250 places. A St-Valéry, en 1822, où la troupe de Collignon va jouer, depuis Abbeville, on trouve une salle « encombrée de fagots et de fourrages ».

Par contre **Péronne** a 1.000 places (en 1840) **Beauvais** en 1831 possède 900 places, une fosse d'orchestre, 1 foyer et neuf évacuations.

Saint-Quentin disposera de 1.000 places en 1844 et l'immeuble bien conçu de Soissons offre 700 places.

3° **Evolution du bâtiment et des décorations :**

Ce point est très significatif de la lésinerie des municipalités. Réticentes pour construire, elles le sont encore plus pour entretenir.

A **Amiens** même, dès 1796, la toiture est à trous ; en 1798 le grenier est délabré, les fenêtres pourries, les latrines engorgées.

En 1819 les comédiens disposent de 2 loges : une de 13 pieds carrés « pour loger 12 à 15 comédiens, 2 perruquiers et un magasinier » ; l'autre pour 8 actrices et 3 habilleuses.

En 1813 on doit louer une dépendance de l'église St-Denis pour loger le matériel, car il n'y aura de magasin qu'en 1821.

Les premières réparations de 1823 font apparaître les défauts suivants : forme trop elliptique — théâtre trop haut depuis qu'une partie du parterre est assis — lustre gênant pour les 2e et 3e loges — l'écoulement de l'huile rend inhabitables les places du parterre situées au dessous — chauffage nul — un seul escalier étroit pour les 2e et 3e — toutes les portes s'ouvrent en dedans — un seul machiniste.

L'installation du gaz, en 1835, crée de nombreux incidents (odeurs, fonctionnement irrégulier).

La première grande restauration n'aura lieu qu'en 1854, la seconde en 1874.

Ces conditions expliquent : les retards de début de spectacle, les entr'actes interminables, les sorties tardives (jusqu'à 1 heure du matin).

A **Abbeville** un rapport de 1835 parle du « délabrement » de la salle et du matériel. On ne dépense un peu d'argent qu'en 1844.

Compiègne ne décidera une restauration qu'en 1844 également, et l'on constate « que, vu l'état de délabrement on s'est trouvé **involontairement** entraîné à des réparations impossibles à prévoir et cependant indispensables ».

Aussi la situation apparaît-elle catastrophique si l'on se penche sur la question capitale des décorations.

Amiens ne possède en 1780 que 6 décors complets (c'est-à-dire avec fonds, coulisses, frises), savoir : 1 palais en perspective - 1 salon orné - 1 salon simple - 1 place publique - 1 maison rustique - 1 forêt.

En 1794 il n'y en aura plus que 5 (petit salon réduit à son fond).

Il faudra attendre 1819 pour trouver une prison, 1822 pour un palais gothique.

L'inventaire de 1829 signale les mêmes décorations que 50 ans plus tôt ; certaines sont « pratiquement hors d'usage ».

Et c'est seulement à partir de 1850 que les nécessités du répertoire lyrique entraîneront la construction de décors généraux (on aura, en 1883, un magasin très fourni, l'inventaire comprenant alors 250 numéros).

Abbeville, en 1835, n'a toujours pas de décorations complètes, mais seulement des toiles de fond et quelques éléments disparates. La réfection de l'immeuble en 1844 ne comprend pas les décors, d'où les réclamations du journal d'Abbeville qui signale le disparate...

Compiègne vit tout le demi-siecle avec 8 décors, que personne n'a la charge d'entretenir. Le premier salon refait date de 1844.

A **Montdidier** il n'y a qu'un décor en 1854.

Laon, qui possédait 6 décorations en 1805, ne connaîtra de réfection qu'en 1831 ; et en 1835 le « Journal de l'Aisne » écrit encore : « la scène et les décors sont pitoyables, les accessoires sont dégoûtants : un salon et une chambre à coulisses comme les rues d'un carrefour, une forêt qui sert de jardin en changeant les arbres de place, et un palais turc, voilà le matériel »

St-Quentin n'a pas de décor complet de 1778 à 88. Lorsqu'en 1811 on restaure la salle on ne touche pas aux quelque dix décorations existantes.

A **Beauvais** il faut attendre la construction de 1831 pour avoir les décorations de base complètes ; encore se plaint-on de l'absence de palais gothique qui contraint à jouer « La Dame Blanche » dans le palais romain.

L'impression d'ensemble, on le voit, est fort pénible : pas de crédits pour construire, ni pour entretenir ; d'où dégradation rapide des premiers éléments.

Ces conditions matérielles laissent prévoir un tableau assez noir lorsque nous envisagerons de reconstituer l'atmosphère de la représentation.

JEAN NATTIEZ.

LES ACTEURS

DU THÉATRE DES VARIÉTÉS ÉTRANGÈRES

Le n° 3 de la Revue d'Histoire du Théâtre *(1960) a été consacré au Théâtre des Variétés Etrangères. On trouvera ici pour chacun des acteurs la liste des rôles interprétés, liste très incomplète, les distributions n'étant généralement pas indiquées dans les pièces publiées. Pour ceux des comédiens qui ne figurent pas dans le Dictionnaire de Lyonnet, nous donnons les quelques renseignements que nous avons pu découvrir les concernant :*

ACTEURS

BARTHELEMY ; Lyonnet cite deux acteurs de ce nom. Il pourrait s'agir ici, d'après son âge, de celui qui joua à l'Ambigu-Comique de 1801 à 1824, encore qu'il soit peu probable qu'il ait fait une fugue pour venir interpréter *La guerre et la paix* de Goldoni, où il tient le rôle de Don Egide.

BELVAL ou *BELLEVAL ;* Sans doute s'agit-il du secrétaire de Boursault, en 1793, ancien acteur, directeur en titre du Théâtre des Variétés Etrangères, dont le nom était Lupart. Sans doute faisait-on appel à lui en cas de besoin. Il jouait les pères nobles : le Baron dans *Les Novellistes* de Beaunoir, Bernadille dans *L'Hôtelier de Milan* d'Antonio de Solis, M. Parini dans *Les Négociants* de Goldoni.

BLONDIN semble n'entrer qu'à Pâques 1807 au Théâtre des Variétés Etrangères. Peut-être venait-il de province. Il joue les valets : Jacquinet dans *L'Hôtelier de Milan,* Pasquin dans *Les Négociants,* Joseph dans *La guerre et la paix.*

CAMMAILLE Nicolas (dit Cammaille Saint-Aubin), interprète le rôle du Major dans *A quoi cela tient* de Colman, du peintre dans *Le père de famille allemand* de Gemmingen, de Gutmann dans *La contribution de guerre* de Kotzebue, du capitaine dans *L'épigramme* de Kotzebue. Il joue également dans *Le créancier* de Richter et *L'officier suédois* de Kotzebue.

CLEMENT pourrait être celui du Théâtre des Jeunes élèves qui, plus tard joue à Versailles sans jamais réussir à percer à Paris. Rôles : Mirable fils dans *Les folles raisonnables* de Farquhar, le Général commandant les assaillants dans *La guerre et la paix.*

DUVAL ; les acteurs de ce nom sont si nombreux et certains d'entre eux si mal connus qu'il nous a été impossible d'identifier celui-ci. Sans doute était-il le père ou le mari de l'actrice du même nom. Il tient le rôle de l'un des deux Klinsberg dans la pièce du même nom de Kotzebue.

FREDERIC ; il s'agit, semble-t-il, de l'acteur qui jouait au Théâtre des Troubadours en 1799, de la Gaîté en 1801, sans doute aussi aux Variétés Montansier de 1802 à 1805. Il y interprétait les fats et les petits-maîtres, c'est bien cet emploi qu'il tient aux Variétés Etrangères : l'amant langoureux dans *La fille de quinze ans* de Garrick. Il joue également dans *Le créancier.*

FRENOY ou FRESNOY (Jean Audeville, dit), est cité par de Manne et Ménétrier comme appartenant à la troupe de Nicolet. Aux Variétés Etrangères il interprète le valet Pedro dans *L'Hôtelier de Milan,* le commis Fabrice dans *Les négociants,* l'aide de camp Fabrice dans *La guerre et la paix.*

GARNIER est peut-être un des acteurs de ce nom mentionnés par Lyonnet, mais il est impossible de dire lequel. Il tient le rôle du premier maraudeur dans *La guerre et la paix,* du valet Fabio dans *L'Hôtelier de Milan.*

GRANDVILLE ou GRANVILLE (Ch. Fr Grandin, dit), interprète Rainmer dans *Les Négociants,* Carlin, dans *l'Hôtelier de Milan,* Gaspard, officier invalide dans *La guerre et la paix,* John, le valet, dans *Les folles raisonnables.* Il figure également dans la distribution du *Chat et la rose* de Kotzebue, de *L'officier suédois* et du *Père de famille allemand.* La collection Martinet le montre dans le rôle de Carlin (*Hôtelier de Milan).*

GUENEE ou GUENET était tout jeune en 1807. Il ne semble donc pas qu'il puisse s'agir de l'acteur mentionné par Lyonnet, né en 1757. Il tient les rôles de Ferdinand, capitaine, dans *La guerre et la paix,* Fabrice dans *L'Hôtelier de Milan,* Charles dans *L'Ecole de la médisance,* de Sheridan, Charles, dans *Les Négociants.* Il fait aussi partie de la distribution de *C'était moi,* de Hutt et *Le chat et la rose.*

HENRI ou HENRY est peut-être l'acteur qui jouait au Théâtre sans prétention de 1797 à 1807. Il jouait les rôles de père et les caricatures : Malazucca, un avare, dans *Les Négociants,* Polidor, fournisseur aux armées dans *La guerre et la paix,* Béralde dans *L'Hôtelier de Milan,* Mirable père dans *Les folles raisonnables.* Il tient aussi un rôle dans *L'Ecole de la médisance.*

LEBORNE B., interprète Le Baron du *Mari hermite,* de Kotzebue, le Comte de Santa-Vecchia dans *Le nouveau Cagliostro,* de Soden, Truman dans *Les folles raisonnables,* Richard dans *l'Ecole de la médisance,* Gustave-Adolphe dans *Ernest de Venissen* du Baron Dalberg. Il joue aussi dans *L'officier suédois, Les deux Klinsberg,* (il tient le rôle de l'un d'eux), et *Le spectre du château,* donné à son bénéfice le 2 mars.

MENETRIER interprète le rôle d'Elie Marder dans *La contribution militaire,* de Frontin dans *Les chaises à porteur* de Junger et la collection Martinet nous offre son portrait dans ces deux rôles.

PICARD ; nous n'avons pu l'identifier. Rôles : Lélio dans *Les Négociants,* Dugard, dans *Les folles raisonnables.* Le Comte Claude dans *La guerre et la paix.*

RICHARD ne nous est pas plus connu. Joue le rôle d'un médecin dans *A quoi cela tient.*

ROSAMBEAU ou ROSAMBO (Louis Minet de), tient les rôles du Colonel dans *A quoi cela tient,* d'Hypperplam dans *l'Epigramme,* de Lowe dans *Les badauds de Londres,* d'un anonyme (Suard et Dumaniant), du Baron dans *Le mari hermite.* Il joue également dans *L'officier suédois* et la *Médée* de Glover dont la première est donnée à son bénéfice le 11 avril 1807.

THENARD jeune (Marc-Antoine Jean-Baptiste Nourry-Grammont, surnommé Coco-Thénard), semble n'être resté aux Variétés Etrangères qu'à peine deux mois et y joue le rôle de Wilmar dans *Le créancier.*

ACTRICES

ALDEGONDE joue le personnage de Célestine dans la pièce du même nom de Richter, Justine dans *C'était moi,* de la soubrette dans *Les deux Klinsberg,* Henriette dans *Les Nouvellistes,* Cécile dans *Les Négociants,* Lisette, jeune paysanne dans *La guerre et la paix.* Elle tient également un rôle dans *Le chat et la rose,* (sans doute la jeune ingénue), et dans *L'officier suédois.*

AMENAIDE, tragédienne de société bourgeoise débute dans le rôle de Médée le 11 avril 1807. Il est vraisemblable qu'elle tint également un rôle dans *Ernest de Venissen,* et aurait joué aussi dans le *Douglas* de Home, si le décret impérial n'en avait empêché la création.

CHARLES (Madame), Lyonnet cite plusieurs actrices de ce nom entre lesquelles il est difficile de décider. Je croirais volontiers qu'il s'agit de celle qui débute au Théâtre de l'Impératrice le 30 juillet 1809, ce théâtre ayant recueilli beaucoup des acteurs du Théâtre des Variétés étrangères, en chômage, n'était l'assurance que donne *l'Opinion du parterre (1810),* que « cette actrice, nièce de Thénard, (l'actrice de la Comédie-Française), n'a jamais encore paru sur le théâtre ». Rôle : Urseline, vivandière de *La guerre et la paix.*

DACOSTA ou d'ACOSTA : Henriette dans *Le mari hermite,* Emilie dans *Le créancier,* un petit paysan dans *Célestine,* de Richter, Julie dans *La contribution de guerre,* Léonore dans *Le nouveau Cagliostro,* Oriana dans *Les folles raisonnables,* Florinde dans *La guerre et la paix,* Louise, dans *Louise et Ferdinand* de Schiller. Elle joue également dans *L'Ecole de la médisance, L'officier suédois, Le spectre du château* de Lewis.

DEBELLE (Mademoiselle), n'a pas même une notice dans Lyonnet et nous n'avons pu trouver son nom dans aucun annuaire, almanach, biographie d'acteurs. Elle jouait les rôles de femme de chambre et gouvernante. Rôles : Lisette dans *Les négociants,* Nina dans *La guerre et la paix.*

DORSAN. Le *Journal de l'Empire* du 25 janvier 1807 se réjouit de la « bonne acquisition » que vient de faire le Théâtre des Variétés Etrangères en sa personne, mais je ne l'ai trouvée mentionnée dans aucune distribution.

DURET (Madame). Il semble qu'il s'agisse de l'actrice signalée en province par Lyonnet après 1807. Elle est citée à propos des *Mœurs de Londres* de Garrick.

DUVAL (Mademoiselle). Un grand nombre d'actrices ont porté ce nom. Peut-être s'agit-il ici de celle que signale Lyonnet au Théâtre Montansier en 1806, puis aux Variétés en 1809-1810 et qui aurait, dans l'intervalle, fait une saison aux Variétés Etrangères. Lyonnet la donne pour fille du Duval des Variétés ; il aurait donc lui aussi joué aux Variétés Etrangères puisqu'on y trouve un acteur de ce nom. Elle joue dans *A quoi cela tient.*

GARNIER (Madame), nous est moins connue encore. Ses débuts sont annoncés pour le 30 avril dans *Le père de famille* et *L'officier suédois.* On peut supposer qu'elle était la femme de l'acteur du même nom, lui aussi aux Variétés Etrangères.

GRANDVILLE (Marie-Jeanne), débute le 11 mai. Elle joue Léonor dans *L'Hôtelier de Milan,* Emilie dans *Les folles raisonnables.* Elle joue également dans *Le père de famille* et *Les parents* de Kotzebue.

HERMANCE (Madame), Lyonnet cite deux actrices de ce nom, dont l'une qui passe par les Délassements comiques pourrait être la nôtre. Elle tient dans *L'Hôtelier de Milan* le rôle de Clara.

MOSSAN ou MOSSANT (Madame), ne nous est connue que par la *Revue des comédiens* de Fabien Pillet et Grimod de la Reynière. Encore ne disent-ils ni d'où elle venait, ni quelle scène l'accueillit après la fermeture des Variétés Etrangères. Rôles : La Comtesse Julia dans *L'Epigramme.* Elle joue aussi dans *Aurore* de Soden.

SAINT-ANGE (Clotilde). Lyonnet signale une Mélanie Saint-Ange qui débute à la Comédie Française le 4 juillet 1816. Y aurait-il eu changement de prénom ? Je n'ai rien trouvé concernant l'actrice des Variétés Etrangères. Elle semble y être restée du début à la fin ; on peut croire qu'elle y faisait ses débuts puisque les critiques louant ses dons disent que l'assurance lui fait encore défaut. Rôles : Mademoiselle Belmont dans *Les Négociants,* Amélie dans *A quoi cela tient ?* la Baronne dans *Le mari hermite,* Aspasie, fille de Polidor dans *La guerre et la paix.* Elle tient également un rôle dans *Les mœurs de Londres.*

RENÉE LELIÈVRE

LE THÉATRE DU CHATEAU DE THORIGNY

Document transmis par TRISTAN REMY

5e Division - 6 Ventose - n° 165
Département de la Manche - 10e arrondissement

Paris le 4 Ventose an 7e de la République française une et indivisible.

Le Ministre des Finances
au
Ministre de l'Intérieur
5e Division - Bureau des Théâtres

(annotation) Bureau de Théâtres 11 Ventose n° 2052

J'ai reçu mon cher Collègue, votre lettre du 25 du mois de nivose dernier à laquelle étoit jointe celle qui vous a été adressée par les administrateurs du département de la Manche, par laquelle ils demandent à être autorisés à faire transporter à St-Lô, un théâtre avec ses décorations faisant partie du mobilier du ci-devant Château de Thorigny qui a appartenu à l'ex Prince Monaco.

Quoique le mobilier dont dépend ce théâtre paroisse être indivis entre la République et le Cte Grimaldi Valentinois Républicole, fils aîné du ci-devant prince Monaco, que sous ce rapport il doit être partagé et les lots tirés au sort conformément à la loi du 1er floréal an 3e, par l'événement duquel il pourrait arriver que ce théâtre n'échut pas à la République ; néanmoins par les considérations présentées par le Département et désirant seconder ses vues qui ont pour but un Etablissement qui ne peut qu'être utile et propre à l'amélioration de l'esprit public ; je viens d'autoriser l'administration centrale à disposer de ce théâtre et à le faire transporter à St-Lô.

Mais afin que cette disposition ne soit préjudiciable ni à la République, ni au copartageant et pour concilier dans cette circonstance les divers intérêts, j'ai chargé cette administration de faire de ce théâtre une estimation rigoureuse dont les entrepreneurs du spectacle s'obligeront d'acquitter le prix sur le produit des recettes, d'après des facilités et des délais qu'elle croira convenable de leur accorder.

Je lui ai en même temps recommandé de faire faire une semblable estimation d'une autre partie du mobilier d'une valeur équivalente, qui sera prélevée par le copartageant avant le partage et à valoir sur ces droits dans la succession.

Telles sont les mesures que j'ai cru, mon cher Collègue devoir adopter pour prévenir les discussions qui pourraient naître de l'exécution de celle proposée par le Département de la Manche.

Le Ministre des Finances.

CONFÉRENCES ET CONGRÈS

Les conférences de l'Institut d'Etudes Théâtrales

L'Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne, qui avait organisé, avec le succès que l'on sait, quelques conférences au cours du dernier trimestre 1960, a donné cette année un programme régulier de conférences publiques groupées en deux cycles dont le premier pendant les mois de novembre et décembre, a traité des « Romains dans le théâtre du XVI[e] et du XVII[e] siècles » et dont le second, qui occupait les deux derniers trimestres, avait pour objet des « aspects de la mise en scène en Europe ».

M. LEBEGUE, inaugurant ces conférences, le 16 novembre, fit un rapide historique des études théâtrales à la Sorbonne ; rappelant les noms des éminents professeurs qui consacrèrent des travaux à la littérature dramatique, il montra l'intérêt croissant porté au théâtre, dans les universités étrangères notamment dont un grand nombre possèdent un département spécialisé. Enfin, M. Lebègue tint à rendre hommage à Louis Jouvet qui souhaitait la collaboration des professionnels du théâtre et des universitaires et qui ne put connaître la création de la chaire d'histoire du théâtre qu'il avait demandée.

Avec « les Romains dans le théâtre français avant Corneille », M. LEBEGUE abordait ensuite le premier cycle de conférences qui permit, dans les semaines suivantes, à MM. AUBRUN, MAYOUX (1), GRAVIER et FABRE d'étudier, à la lumière d'un même thème, le théâtre espagnol et anglais du XVI[e] et XVII[e] siècles, la tragédie silésienne et l'œuvre de Corneille. L'exposé de la quasi-absence de Rome de la littérature dramatique espagnole et l'étude des différents aspects revêtus par les personnages romains des tragédies anglaises, allemandes ou françaises de la même époque ont pu ainsi conduire l'auditoire à d'intéressantes confrontations esthétiques.

Il ne pouvait être question de faire en quelques semaines l'histoire exhaustive de la mise en scène en Europe ; aussi, le titre du second cycle de conférences soulignait-il que l'on examinerait seulement certains aspects de cette histoire. De fait, ce fut une suite d'évocations de certains grands moments de l'évolution scénique, placés dans le cadre le plus significatif. L'antiquité tint une large place grâce aux conférences de M. ROBERT et de M. WUILLEUMIER qui parlèrent respectivement de la mise en scène en Grèce et à Rome. M. FRAPPIER exposa ensuite les grands principes de la mise en scène au Moyen-Age et souligna, dans le vaste panorama du théâtre médiéval le contraste entre la mise en scène du théâtre religieux et celle du théâtre comique.

---

(1) La conférence de M. Mayoux a été publiée dans le livre n° 33 des *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault.*

Les représentations données en Angleterre, à la même époque, sur les « pageants » furent évoquées par M. FORT dans sa conférence sur « la mise en scène en Angleterre des mystères à Shakespeare ». Concurremment à ces scènes mobiles, des scènes fixes existaient et M. Fort en décrivit l'évolution pendant la période élizabéthaine jusqu'au moment où Inigo Jones introduisit l'architecture à l'italienne. L'importance de cette influence de l'Italie de la Renaissance en Europe exigeait qu'une conférence fût consacrée à la conception italienne de la mise en scène. M. MARGUERON en eut la charge et traça un tableau à la fois large et précis de l'évolution scénique du point de vue de la machinerie, du décor, de l'éclairage, du costume, terminant par quelques mots sur le jeu des acteurs. M. SCHERER fit reporter l'attention sur la France dont il évoqua la vie théâtrale au XVIIe siècle, insistant sur les problèmes du lieu scénique dont il montra l'importance et les répercussions. Cette série d'exposés sur la mise en scène à travers le temps s'est arrêtée au XVIIe siècle ; mais, auparavant, M. JACQUOT s'était attaché, dans une perspective synchronique, à étudier les « intermèdes, masques et ballets à la Renaissance, en Italie, France, Angleterre ». M. JACQUOT fit un examen minutieux du *Ballet comique de la Reine* et des Fêtes de Florence en 1589, puis, limité par le temps ne put qu'évoquer brièvement l'œuvre d'Inigo Jones. Poursuivant cette incursion dans le monde enchanté du ballet, Mlle CHRISTOUT en étudia l'évolution à travers le XVIIe siècle français, et, M. CHAILLEY l'évoqua encore dans une conférence consacrée aux débuts de l'opéra qu'il présenta comme « la fusion du style récitatif monodique avec le ballet de cour dans le cadre de la pastorale ».

Enfin, pour que le théâtre vivant fût aussi représenté, l'Institut d'Etudes théâtrales avait fait appel à MM. Jean-Louis BARRAULT, A.-M. JULIEN et Jean VILAR (2) qui livrèrent à un auditoire nombreux et attentif leurs réflexions d'hommes de théâtre sur leur métier.

Rappelons d'autre part que deux cours publics ont été consacrés au théâtre : M. SOURIAU parla pendant le premier semestre de « question d'espace et de temps » et M. LEBEGUE examina au cours du second semestre des « problèmes relatifs au théâtre français ». Nous aurons ainsi rendu compte des possibilités de culture théâtrale offertes, en dehors des cours préparant directement à un examen, tant aux étudiants qu'à un public plus large. L'Institut d'Etudes théâtrales organisera au cours de la prochaine année universitaire deux nouveaux cycles de conférences publiques ; le premier, pendant les mois de novembre et décembre abordera « quelques aspects du théâtre en Europe au XVIIIe siècle » le second, à partir du mois de janvier 1962, aura pour thème « les théâtres d'Extrême-Orient ».

M. G.

Nous rendrons compte dans le prochain numéro du IIIe Congrès International d'Histoire du Théâtre, du Ve Congrès International des Bibliothèques-Musées des Arts du spectacle et du colloque sur le lieu théâtral dans la société moderne.

---

(2) On pourra lire le texte de la conférence de Jean VILAR, « Dix ans de mise en scène au T.N.P. », dans *Bref*, n° 46, mai 1961.

VIENNE :

9e CONGRÈS DE L'I.I.T.

THEME : DROITS ET DEVOIRS DU METTEUR EN SCENE

Les débats se sont circonscrits sur trois points principaux :

Droits et devoirs :

a) Vis à vis des auteurs vivants,

b) Vis à vis des auteurs morts,

c) Vis à vis de la personnalité de l'acteur.

DROITS ET DEVOIRS VIS-A-VIS DE L'AUTEUR VIVANT.

Nous passerons rapidement sur ce premier point car l'accord s'est promptement fait d'une façon unanime : l'auteur d'une pièce reste, aux yeux de tous les metteurs en scène présents de tous les pays, au sommet de la hiérarchie de n'importe quel genre de spectacle dramatique.

Mais, ont souligné certains congressistes, nous autres metteurs en scène, nous nous trouvons parfois en présence d'auteurs « défaillants ». Défaillant à quel titre ? Défaillant par le fait que le poète n'est pas forcément auteur dramatique et que certains d'entre-eux se désintéressent de « la mise en œuvre » de leur œuvre, quittes bien sûr, en cas d'insuccès, à en accuser leur metteur en scène.

Jean-Jacques Bernard s'est plu à citer ce que répétait volontiers Gaston Baty, à savoir, que dans une pièce, il y en a quatre :

Celle que l'auteur a conçu.

Celle qu'il a voulu écrire.

Celle que jouent les comédiens.

Celle que les spectateurs entendent.

Il n'empêche — et c'est Paul-Louis Mignon qui l'a fait remarquer — du jour où l'auteur néglige la chose théâtrale, il lui faut alors faire crédit à son metteur en scène. C'est la position prise par Diego Fabbri lequel : « ne se souvient pas d'avoir jamais été trahi par un metteur en scène ».

Apprendre son métier d'auteur, n'est-ce pas ce qu'un Giraudoux n'a jamais cessé de faire, en compagnie d'un Jouvet, depuis *Siegfried* jusqu'à *la Folle de Chaillot ?*

N'est-ce pas là le conseil qu'un Charles Dullin n'a cessé de donner aux débutants : « C'est, disait Dullin, de la fréquentation assidue et intime d'une scène, à chacun des instants décisifs de ses réalisations, que le dramaturge apprend son métier. Ce contact, ajoutait-il, fait naître ou affine chez l'auteur certains sens jusqu'ici ignorés ou assoupis — sens du rythme, sens des possibilité dramatiques, ce qu'on peut attendre des décors et la limite du crédit qu'on doit faire à la mise en scène. C'est lorsque l'auteur connaîtra, dans leur intégrité, à nues, les grandes lois du théâtre, qu'il pourra les habiller à la mode, à la fantaisie de sa personnalité ».

Il semble donc — en conclusion — qu'en raison de l'évolution de l'art dramatique, qui tend à ne plus considérer une pièce *exclusivement*

que sous sa forme littéraire, l'auteur — sans pour autant approfondir les techniques récentes auxquelles le metteur en scène juge de faire appel — doit, non seulement les lui laisser utiliser (à bon escient, cela s'entend...) mais en connaître les possibilités afin d'en disposer au cas où de telles techniques se trouveraient en mesure de renforcer l'intensité dramatique de l'œuvre qu'il a conçue.

DROITS ET DEVOIRS VIS-A-VIS DES AUTEURS MORTS.

Pour le metteur en scène, un auteur mort est moins encombrant qu'un auteur vivant... C'est sans doute la raison pour laquelle certains metteurs en scène se donnent une marge, plus ou moins large, d'interpréter, selon leur vue, l'esprit des œuvres.

Ils ont eu, dans un passé récent, d'illustres exemples (Meyerhold, Dantchenko, Vakhtangov, parfois aussi Reinhardt) et le « Sire le mot » d'un Gaston Baty tinte toujours agréablement à leurs oreilles. Or, et Jean-Jacques Bernard l'a affirmé : « la trahison commence là où finit la fidélité.» La fidélité au texte ? Nullement, la seule qui compte : la fidélité à l'esprit de l'œuvre.

Il faut *actualiser* les œuvres, clame le chœur des novateurs (thèse souvent soutenue par les délégués des Républiques démocratiques). Ce qui a donné lieu à une controverse entre M. Joris Diels, Hollandais, et M. Markow, Soviétique. M. Diels soutenant, lettre à l'appui, que Stanislawski avait trahi Tchékov, et que c'est Tchékov qui avait raison puisque c'est Tchékov, sans Stanislawski, que le public a suivi. M. Tsarev, autre délégué soviétique a tenu à préciser que : « jamais en U.R.S.S. le texte de la pièce n'est considéré comme un prétexte abandonné à la fantaisie créatrice d'un metteur en scène. La pièce n'est jamais chez nous, a-t-il ajouté, un *semi-fabriqué*, mais bien une œuvre d'art accomplie, appelée à servir de base à une autre œuvre d'art qui est le spectacle. Néanmoins le délégué d'Israël a tenu à citer le cas d'un *Marchand de Venise*, mis en scène par Tyron Gatrey : « en costumes modernes et dont les passants fumaient des cigarettes, jouaient avec leurs clefs... spectacle qui, après deux mois de répétitions, a été à Tel Aviv un four dont nous n'avons jamais pu nous remettre ! »

On évoque aussi la mise en scène réalisée par Roger Planchon pour *la Seconde surprise de l'amour*. Planchon a-t-il trahi Marivaux en « actualisant » ? Le débat est sans issue. Sans doute chaque chef-d'œuvre comporte de multiples facettes et il est souvent intéressant d'en faire briller certaines qui, jusqu'alors, étaient restées dans l'ombre. Mais « dépoussiérer » ce n'est nullement badigeonner à neuf. Et quel meilleur exemple pouvons-nous donner que celui de *l'Ecole des femmes*, tel que Jouvet avec la collaboration de Christian Bérard, l'avait offert, il y a 25 ans à notre délectation ?

La pièce à thèse, conçue comme telle, est trop souvent un non sens artistique. Une pièce sans thèse sur laquelle on s'ingénie à en greffer une est pire qu'un crime : c'est une faute de lèse-théâtre, le grand auteur classique sachant pertinemment ce qu'il veut prouver. Donc, au départ, pas d'idées préconçues : on ne peut faire surgir d'un chef d'œuvre des résonnances sociales, voire politiques, là où il n'y en a pas.

De cette confrontation d'idées assez opposées, Michel Saint-Denis s'est efforcé d'effectuer une sorte de synthèse : « Le théâtre, a-t-il dit en substance, sous sa forme actuelle de divertissement, de réjouissance. de relaxation, même auréolé de raffinement intellectuel, ne peut plus demeurer sous les anciennes normes léguées par la tradition. Par suite de son accession aux masses, une transposition vitale s'impose, mais à condition qu'elle ne s'opère pas au détriment de la qualité. Il est bon parfois de faire pénétrer dans certaines œuvres anciennes nos préoccupations contemporaines, mais on ne peut les « actualiser » qu'en

connaissance de cause, c'est-à-dire en se référant à leur style originel pour en retrouver le secret. C'est ainsi que la théâtre deviendra de plus en plus un centre d'éducation culturelle.

Cette opinion, que nous partageons pleinement, a reçu l'approbation chaleureuse des congressistes.

DROITS ET DEVOIRS VIS-A-VIS DE LA PERSONNALITE DE L'ACTEUR.

On connaît la thèse d'un Gordon Craig qui souhaitait voir l'acteur devenir une super-marionnette dont le metteur en scène tirerait les fils sans jamais les lâcher... On sait également qu'un Gaston Baty, vers la fin de sa carrière, s'était pris de passion pour les « pantins sans âme » qu'il pouvait faire manœuvrer au gré de son inspiration...

Le comédien n'est-il qu'un instrument docile entre les mains de son metteur en scène, ou bien peut-il enrichir l'art théâtral de l'apport de sa personnalité ?

Question d'espèce dira-t-on.

Selon Jean Darcante le metteur en scène doit obtenir l'unité de jeu grâce à une adroite supperposition des différentes personnalités et nullement en les ramenant à un dénominateur commun. Il ne doit jamais faire jouer un rôle de la façon dont lui-même le jouerait. Il lui faut convaincre mais jamais imposer.

Darcante cite Chaplin, lequel confiait à Cocteau : « Je secoue l'arbre longtemps, longtemps, et je ne conserve que ce qui ne tombe pas. Alors, et pas avant, je peux peupler la maison et savoir comment les acteurs vont y vivre ».

De son côté l'actrice Anne Vernon s'élève contre cette obéissance aveugle que certains metteurs en scène exigent de leurs interprètes. Elle ne peut supporter cet état d'infériorité qui l'oblige à devenir bête, à sentir au lieu de réfléchir et à ne pouvoir transformer en raisonnement ses réactions émotives : » Que de fois, souligne-t-elle, les ai-je entendu dire : Ne pense pas, ou : tu penses trop, laisse-toi aller... Certains metteurs en scène disent que la brutalité est nécessaire. Je crois que c'est faux. Je crois qu'il n'est pas banal de dire et de répéter qu'on ne fait de bon travail qu'entre amis qui chérissent la politesse et le respect de l'individu... Rudoyer un artiste n'a jamais été profitable car cela l'incite à s'isoler en lui-même, à le rappeler à l'orgueil, pour finalement tarir son inspiration créatrice ».

Ces propos ont été accueillis on ne peut plus favorablement par les congressistes.

Nous-mêmes nous pensons que le metteur en scène a l'impérieux devoir d'entretenir avec ses interprètes des rapports humains d'une parfaite correction et qu'en aucun cas il ne peut s'autoriser à porter atteinte à la dignité d'aucun membre de sa troupe.

⁂

Le Congrès de Vienne a-t-il, pour autant, établi des règles sur « les droits et les devoirs de metteurs en scène » ? Nous ne le croyons pas, et l'eût-il fait, ces règles auraient toujours été transgressées, pour la bonne raison que l'art de la mise en scène est et demeurera sujet à d'impondérables fluctuations.

Q'on ait déjà réussi à le baliser dans ses grandes lignes, représente déjà un mérite certain.

ANDRE BOLL.

Bibliographie

PLAN

I. **BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES**

II. **CATALOGUES** - a) Bibliothèques publiques et privées.
b) Archives.
c) Musées et Collections.
d) Expositions.
e) Ventes.

III. **GÉNÉRALITÉS** - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public

IV. **THÉATRES ET TROUPES**
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. **LE COMÉDIEN** (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.)

VI. **BIOGRAPHIES** (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. **HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE** (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. **RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE**

IX. **THÉATRE NON PROFESSIONNEL.**
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. **THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.**

XI. **PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.**

XII. **RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES.** a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. **LA LANGUE DRAMATIQUE.**

XIV. **THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.**

XV. **ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.**
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. **VARIA**

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* **A.P.** — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.** — Bref [Paris].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
* **B. H. St.** — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.E.** — Estudios Escenicos [Barcelone].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
H.R. — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam]
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
K.K.K. — Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Modern Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University]
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R. Th.** — Recherches théâtrales.
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Bd Kellermann 14 h à 18 h, (samedi et dimanche exceptés).

* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.C.I.A.** — Studii si Cercetari de Istoria Artei [Bucarest].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].

Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New-York].

Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* **T.** — Teatr [Varsovie]
* **Te.** — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
* **T.H.** — Théâtre en Hongrie [Budapest].
* **T.M.** — Théâtre dans le monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

Th. P. — Théâtre en Pologne [Varsovie].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **Tp.** — Teatp [Moscou].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.R.V.** — Théâtre-Rendez-vous [Paris].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette bibliographie a été établie par Rose-Marie Moudouès *avec la collaboration de :* E.-A. Dughera *(République Argentine)*, B. Olsina *(Espagne)*, Géza Staud *(Hongrie) et les membres de la Section Internationale des Bibliothèques-Musées des Arts du Spectacle* : D. Diederichsen *(Allemagne)*, E. M. von Frenckell *(Finlande)*, K. Kirboe *(Danemark)*, I. Schiller *(Pologne)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

601. *Almanach der Württembergischen Staatstheater, Stuttgart*, 1959. Stuttgart, o.J.

602. *Bibliografia Warszawy (Bibliographie de Varsovie)*, rédigée par Janusz Durko. Wroclaw, Ossolineum, 1958, 699 p.

Contient des notices bibliographiques sur l'histoire des théâtres de Varsovie.

603. *Ein junger deutscher Autor an der Spitze. Zur Statistik über die meistgespielten Werke der Spielzeit* 1958-59. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), H. 11.

604. 950 *Autoren kamen zu Wort.* Das alphabetische Gesamtregister der Werkstatistik 1958-59. Die Deutsche Bühne, 3. (30) Jahrg., Nr 12 (Dez. 1959).

605. *Theater, Funk, Fernsehen.* Almanach 1960. Hrsg. v. E. H. Alexander. Fulda : Fuldaer Verlagsanst, 1960, 100 S.

Darin u.a. : E. Brundig : *Das neue Staatstheater in Kassel.* H. J. Schafer : *Im Neuen wählerisch, das Alte neubelend.* J. Kaiser : *Die Aufgaben des Hörspiels.* H.-J. Lange : *Fernsehen ist jung.* H. Buckwitz : *Wesensmerkmale des Frankfurter Theaters.*

606. *Werkstatistik* 1958-59 (I) : Musikalische Werke mit 50 und mehr Aufführungen auf den deutschsprachigen Bühnen. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Heft 11.

607. *Werkstatistik* 1958-59 (II) : Schauspiel-Werke mit 50 und mehr Aufführungen auf den deutschsprachigen Bühnen. Ibid.

608. *Wiener Theatervissenschaftliche Dissertationen* 1956-1959. **M.K.**, 1960, N° 3.

609. BERCZELI (A. Károlyné). — *A Vigszinház müsora*, 1896-1949 (Le répertoire du Théâtre de la Gaîté, 1896-1949). Budapest, 1960, 131 p.

610. BORSELLINO (N.). — *Nota bibliografica* [Manzoni]. Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

611. FOLDES (Katalin), SZAKATS (Károly). — *A magyarországi szinházak müsora*, 1959-1960 (Le répertoire des théâtres hongrois, 1959-1960). Budapest, 1960, 48 p.

612. HADAMOWSKY (F.). — *Bibliographie des im Jahre* 1959 *angezeitgen theaterwissenschaftlichen Schrifttums.* **M.K.**, 1960, N° 4.

613. JOHNSON (A. E.). — *Doctoral projects in progress in Theatre Arts*, 1959. **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

614. KISSNÉ FOLDES (Katalin). — *Az államositott vidéki szinházak müsora*, 1949-1959 (Le répertoire des théâtres de province, 1949-1959). Budapest, 1960, 172 p.

615. KOCH (Lajos). — *A budapesti Magyar Szinház müsora*, 1897-1949 (Le répertoire du Théâtre Hongrois de Budapest). Budapest, 1960, 85 p.

616. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *Teaterarbogen* 1959-60. Rigt illustreret gennemgang af repertoiret pa alle abne danske scener i den forlobne sæson. Copenhague, Gjellerup, 1960, 365 p., ill.

617. KNOWER (F.H.). — *Graduate Theses in Theatre* 1958. **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

Registre des pièces polonaises contemporaines et adaptations scéniques de la littérature étrangère, jouées ou publiées après la guerre.

618. MARCZAK-OBORSKI (Stanislaw). — *Wspólczasna dramaturgia polska*, 1945-1959 (La dramaturgie polonaise contemporaine, 1945-1959). Warszawa, Ensemble des Affaires Théâtrales au Ministère de la Culture et de l'Art, 1960, 65 p. (polycopié).

619. STAUD (Géza). — *Hevesi Sándor irodalmi és szinházi müködése* (L'activité littéraire et théâtrale d'Alexandre Hevesi). Budapest, 1960, 363-440 p. (tirage à part).

620. — *Magyar szinészeti szakkönyvek bibliográfiája*, 1945-1960 (Bibliographie des livres théoriques de théâtre, 1945-1960). Budapest, 1960, 91 p.

621. — *Orosz és szovjet szinmüvek a magyar szinpadon* (Les pièces russes et soviétiques sur la scène hongroise). Budapest, 1960, 53 p.

622. STRAUS (Stefan). — *Bibliografia tytulów czasopism teatralnych* (Bibliographie des titres des périodiques théâtraux). Wroclaw, Ossolineum, 1953, 156 p.

Bibliographie des périodiques du XVIIIe siècle à 1950 comprenant des publications en polonais et autres langues, mais publiées en Pologne.

623. SZAKATS (Karoly). — *A magyar szinikritika tiz éve*, 1949-1959 (Dix ans de la critique théâtrale hongroise). Budapest, 1960, 94 p.

II
CATALOGUES

624. *Deutsche Akademie der Künste.* Bühnenbilder aus den Jahren 1945-1958. Ausstellung Berlin 1959. Redaktion u. Gestaltung : G. POMMERANZ-LIEDTKE. Berlin, Deutsche Akademie der Künste, 1959, 90 S.

625. *Exposition théâtrale polonaise.* **Th. P.**, 1960, N° 12.

626. *Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit.* (Ausstellungskatalog.) Weimar, Nationale Forschungs und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1959, 68 S.

627. *Vereniging « Het Toneel Museum » Amsterdam.* Plaquette in-4°, 16 p. Het Toneel Museum, 168 Herengracht, Amsterdam.

628. FRANCIS (Sir Frank). — *British Musem Welcomes Students of Drama.* **OSU T.C.B.**, N° 8, 1961.

629. KINDERMANN (H.). — *Das neue Theatermuseum in Amsterdam.* **M.K.**, 1960, N° 3.

630. MENETRAT (A.). — *Le musée de l'Opéra est un musée sentimental.* **T.R.V.**, N° 18, 1961.

631. NIXON (Howard M.). — *Theatrical holdings of the department of printed books, British Museum.* **OSU T.C.B.**, N° 8, 1961.

632. SELLENTHIN (H. G.). — *Das Theatermuseum in der Hofburg.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), H. 12.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

633. *Teorie dramatyczne Oswiecenia francuskiego* (Théories dramatiques du Siècle des Lumières français). Traduction, rédaction et préface de Ewa Rzadkowska. Wroclaw, Ossolineum, 1958, 227 p.

Choix des écrits sur la théorie du drame et du théâtre de Diderot, Marmontel *et* Mercier.

634. « *Theatrica* ». Arte Christiana [Milano] N° spécial, fasc. 1-2, 1960.

Articles divers sur le théâtre sacré, la chorégraphie, la danse, la scénographie.

635. *Umfrage : Theater heute, Funktion und Chance.* Antworten von Harry Buckwitz, Paolo Grassi, Siegfried Melchinger, Hans Schalla, Oskar Fritz Schuh, Karl Heinz Stroux, H. H. Stuckenschmidt. Theater heute, 1. Jahrg. (1960-61), H. 1.

636. BRECHT (Bertolt). — *Om tidens teater. En ikkearistotelisk dramatik.* Overs. fra tysk af Harald Engberg efter « Schriften zum Theater ». (Gyldendals Ugleboger), Copenhague, Gyldendal, 1960, 254 s.

637. — *A szinházról* (Sur le théâtre). Trad. par E. Gaspar, Z. Gaspar, Sz. Szanto. Budapest, 1960, 110 p., 2 t.

638. BURIAN (E. F.). — *Rendezó és szinház* (Régisseur et théâtre). Trad. par M. Donatova, L. Kristof. Budapest, 1960, 124 p.

639. FABBRI (Diego). — *Procès.* **P.T.**, N° 168.

640. FERGUSSON (F.). — *On the « Poetics ».* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

Essai à propos de **Aristotle's Poetics : the argument,** *par* G. F. Else.

641. FOGLE (R. H.). — *Coleridge on dramatic illusion.* Ibid.

642. FREIRE (Natercia). — *Teatro.* **T.T.**, 9.

643. GASSNER (John). — *Válság a szinpadon* (La crise sur la scène). Trad. par O. Bard. Budapest, 1960, 84 p., 1 t.

644. GÉMIER (Firmin). — *Szinház és világnézet* (Théâtre et philosophie, conversations avec Paul Gsell). Trad. par D. Baroti. Budapest, 1960, 52 p., 2 t.

645. GUERDYKOV (S.). — *L'esprit moderne rajeunit l'art ancien.* Premières Mondiales, nlle série, N° 17, 1961.

646. HAUGER (G.). — *When is a play not a play.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

647. IONESCO (Eugène). — *The Avant-Garde Theatre.* Ibid.

648. KACHLER (K. G.). — *Heutige und Antike Theaterprobleme.* Atlantis, 31. Jahrg. (1959), Heft 11.

649. KERNODLE (G. R.). — *Style, stylization and styles of acting.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 4.

650. LAUBE (H.). — *Schriften über Theater.* Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Ausgewählt und eingeleitet von Eva Stahl-Wisten. Berlin, Henschelverlag, 1959, 808 p., index.

651. LEBESQUE (Morvan). — « *Metteur en scène* » *ou* « *animateur* ». **T.R.V.**, N° 21, 1961.

652. LOUNELA (Pekka). — *Teatteria.* Le but du théâtre, la fonction des symboles, les jeunes auteurs dramatiques et les critiques. Parnasso [Helsinki], Octobre 1960, N° 6.

653. MELCHINGER (Siegfried). — *Nationaltheater und Welttheater.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

654. MASZEJEV (I.). — *A drámai konfliktusról* (Sur le conflit dramatique). Trad. E. Gal. Budapest, 1959, 69 p., 2 t.

655. MEYERHOLD (Vsevolod). — *From « On the Theatre ».* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

The naturalistic theatre and the theatre of mood. The first experiments of the conventional theatre.

656. MILLER (Arthur). — *A realizmusról* (Le réalisme au théâtre). Trad. par A. VARANNAI. Budapest, 1960, 69 p., 2 t.

657. NICOLL (Allardyce). — *Dzieje teatru* (L'histoire du théâtre). Traduit par Antoni DEBNICKI. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 327 p., ill.

Traduction de The Development of the Theatre, *avec une préface de l'auteur pour l'édition polonaise.*

658. OBRAZCOV (Sz.). — *A kinai szinház* (Le théâtre chinois). Trad. par M. SIKLOSI. Budapest, 1960, 321 p., 2 t.

659. OHLOPKOV (Nikolaj). — *Dráma és játéktér* (Drame et espace dramatique). Trad. par I. BALOGH. Budapest, 1959, 57 p., 2 t.

660. — *A képzeletszerüségröl* (Sur l'imagination créatrice au théâtre). Trad. par I. BALOGH. Budapest, 1960, 103 p., 2 t.

661. PAUMGARTNER (B.). — *Festspiele und « Festspiele »*. **M.K.**, 1960, N° 2.

662. REDONDO Junior. — *Panorama do teatro moderno.* Lisbonne, 1961, 1 vol., 320 p.

Essais sur la théorie de la mise en scène, de Copeau à Brecht.

663. SCHUH (Oscar Fritz). — *Theater zwischen den Künsten.* Programmblätter des Opernhauses. Bühnen der Stadt Köln, Jahrg. 1959-60, Heft 1.

664. SOFER (J.). — *Claudels Anschauungen über Theater und Drama.* **M.K.**, 1960, N° 3.

665. STANISLAVSKY (K.). — *Cselekvö elemzés* (Analyse active). Trad. par A. BENEDEK, Z. SZEKERES. Budapest, 1960, 131 p.

666. TRILLING (Lionel). — *All above the seesaw.* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

Sur The Seesaw Log *de* William GIBSON.

667. VAILLAND (Roger). — *Szinházi tapasztalatok* (Expérience théâtrale). Trad. par J. SZANTO. Budapest, 1960, 105 p.

668. VELTHEIM (Katri). — *Eino Kalima puhuu realismista ja pelkistyksestä.* **U.S.**, 13-11-1960, N° 308.

Eino Kalima parle du réalisme. Kalima, disciple de Stanislavski, fut pendant 25 ans le directeur du Théâtre National Finnois.

669. VITORINO (O.). — *O teatro e a morte.* Teorema de Teatro, 9.

670. UEDA (Makoto). — *Chikamatsu and his ideas on drama.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

671. WALDSTEIN (W.). — *Festspielgedanke un Zeitproblematik.* **M.K.**, 1960, N° 2.

672. WITHEY (J. A.). — *Form and the dramatic text.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 3.

673. WOODBURY (L. J.). — *The externalization of emotion.* Ibid.

674. ZAGORSKI (Jerzy). — *Szkice* (Les essais). Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1958, 423 p.

Recueil d'essais littéraires consacré en partie aux questions du théâtre.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

675. *Les étudiants nous parlent du théâtre.* **C.D.O.**, N° 57.

Discussion entre les étudiants de Rennes et les dirigeants de la C.D.O. sur les rapports des étudiants et du théâtre.

676. *Théâtre Populaire en Allemagne de l'Ouest.* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 17, 1961.

677. ADLER (Henry). — *To hell with society.* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

678. AFELDT (Gunvor). — *Kirka och teater inga kontraster* (L'église et le théâtre ne sont pas des contrastes). **Hbl.**, 26-10-1960, N° 287.

679. BETTI (Ugo). — *Religion and the theatre.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

680. CSATO (Edward). — *Widz w teatrze* (Le spectateur au théâtre). Warszawa, Wydawnictwo Zwiazkowe, 1958, 164 p., ill.

681. DIETRICH (M.). — *Medizinische Weisheiten des* 18. *Jahrhunderts.* **M.K.,** 1960, N° 3.

Vie sociale, sagesse médicale du XVIIIe siècle. De l'influence des comédiens et des comédies sur un bourgeois travailleur.

682. HUGO (Victor). — *Pour un public populaire.* La vie du C.D.E., N° 23.

Extraits des préfaces de Marion Delorme, Marie Tudor, Angelo, Ruy Blas.

683. KLAUS (J.). — *Festspiele als kulturpolitische Aufgabe.* **M.K.,** 1960, N°2.

684. L. L. — *Il teatro popolare in Europa e in America nell età moderna.* Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

France, Allemagne, Russie, Etats-Unis, Angleterre, U.R.S.S.

685. Mc CLUNG LEE (A.). — *Sociologia e studio delle comunicazioni di massa.* Lo Spettacolo, oct.-déc. 1959.

686. MIERENDORFF (Marta). — *Lebt das Theater? Der Wicclair-Test.* Berlin, Marta Mierendorff, 1960, 62 S.

687. PISCATOR (Erwin). — *Naissance d'un théâtre politique.* **T.P.,** N° 41, 1961.

688. ROJAS (Maria A.). — *El publico asistente a los circos, hasta la aparición de « Juán Moreira ».* Revista de Estudios de Teatro 1960, III, Buenos Aires.

689. SASTRE (Alfonso). — *Drama and Society.* **T.D.R.,** Vol. 5, N° 2.

690. SCHERLE (A.). — *Oper und Politik.* **M.K.,** 1960, N° 2.

691. THOMPSON Jr (Frank). — *A broader cultural emphasis for democracy.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 3.

692. TREVISANI (Giulio). — *Il teatro politico di Piscator.* **I.D.,** N° 284, 1960.

693. UEXKULL (Sole). — *Meidän on itsemme uskottava teatterin tarpeeli suuteen* (Nous devons nous-même croire à la nécessité du théâtre). **H.S.,** 17-9-1960, N° 252.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

694. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Teater och moral* (Le théâtre et la morale). Studentbladet [Helsingfors], Journal des étudiants suédois en Finlande. N° 10-11, 1960.

695. BEIJER (Agne). — *About theatre history.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 2.

696. PIGNARRE (Robert). — *Geschichte des Theaters.* Hamburg, Hoeppner o.J. 127 S. (Enzyklopädie des xx. Jahrhunderts, Nr 6.)

697. PORTNER (Paul). — *Experiment Theater. Chronik und Dokumente.* Mit Zeichn. u. 45 Tafeln. Zürich, Die Arche, 1960, 192 S.

698. WESTERMAN (G. von). — *Grosstadtfestspiele.* **M.K.,** 1960, N° 3.

699. *Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters am* 15. *Dezember* 1959. Herausgeber : Städt Gelsenkirchen. Gelsenkirchen o.J.

700. *Vom Ottoneum zum Staatstheater.* Zur Eröffnung des neuen Staatstheaters in Kassel. Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg. (1959), Heft 11.

701. BAB (Juliusz). — *Teatr wspólczesny. Od Meiningenczyków do Piscatora.* (Le théâtre contemporain. Des Meiningens à Piscator.) Traduit par Edmund Misiolek. Préface de Konstanty Puzyna, intitulée « Bab et son théâtre contemporain ». Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 355 p., ill.

Traduction de Das Theater der Gegenwart.

702. BAR (E.). — *Das Grosse Wassertheater der Bregenzer Festspiele.* **M.K.,** 1960, N° 2.

703. ECKARD (Felix). — *Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr.* Berlin, Colloquium Verl. 1959, 192 S. (Theater und Drama, Band 20.)

704. ENGELBRECHT (Christiane), BRENNECKE (Wilfried), UHLENDORFF (Franz) und SCHAEFFER (Hans Joachim). — *Theater in Kassel.* Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit zahlre. Abb. Kassel, Bärenreiter-Verl. 1959, 247 p.

705. JHERING (Herbert). — *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film.* Berlin, Aufbau-Verl. I. 1909-1923, 1958, 498 S. II. 1924-1929, 1959, 617 S.

706. KARSCH (Walther). — *Berlins Theater seit* 1945. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

707. MAERTENS (Willy, Hrsg.). — 15 *Jahre Thalia-Theater Hamburg. Von Kriegsende bis zum endgültigen Wiederaufbau des Hauses am Gerhart-Hauptmann-Platz.* 1945-1960. Zusammengest. v. Albert Dambek. Hamburg, 1960, 35 S.

708. MIRBT (R.). — *Laienspiel und Laientheater. Vorträge und Aufsätze aus den Jahren* 1923-1959. Kassel, Basel, 1960, in-8°, 174 p.

709. VIELHABER (G.). — *Die Teilnahme am Gespräch der Zeit. Uber den Sinn der Ruhrfestspiele.* **M.K.**, 1960, N° 2.

710. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Die kurfürstliche Hoftheaterdirektion Kassel und die Anfänge des Deutschen Bühnenvereins.* Staatstheater Kassel, 1959-60, Sonderheft.

ALLEMAGNE

711. SCHUMACHER (Ernst). — *Theater der Zeit. Zeit des Theaters Thalia in den Fünfzigern.* München, Dobbeck 1960, 312 S. u. 37 Abb. (Wissen der Gegenwart, Bd 11-12.)

712. UNHO (Ilmari). — *Hyvää teatteria näkee Saksassa muuallakin kuin suurkau pungeisaa.* (Les théâtres en Allemagne.) Aamulehti, 20-9-1960, N° 255.

713. WALTERSCHEID (Joseph). — *Das Bonner Theater im* 19. *Jahrhundert* (1797-1914). Emsdetten (Westf.), Lechte, 1959, 165 S. (Die Schaubühne, Bd 52.)

714. ZUCKMAYER (Carl). — *Provinztheater in Deutschland.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

AUTRICHE

715. *Jährbücher der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung.* **M.K.**, 1960, N° 3.

716. LANGER (Friedrich). — *Das Wiener Theater und Ferdinand Raimund.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit (1959-60), H. 65.

ESPAGNE

717. DEFOURNEAUX (M.). — *L'Espagne et l'opinion française au XVIII*e *siècle. Une lettre inédite d'un Espagnol à Voltaire.* **R.L.C.**, 1960, N° 2.

Lettre sur le théâtre espagnol, conservée au département des Ms de la B.N. n° 424-13, fol. 306-328.

718. FERREIRO (Jaime). — *Das spanische Theater von Calderón bis zur Neuzeit.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1959-60, Heft 11.

ETATS-UNIS

719. LAS VERGNAS (R.). — *Le théâtre américain d'aujourd'hui.* Les Annales, N° 115, 1960.

720. SCHAAL (David G.). — *The english background of American reherseal-direction practices in the 18th century.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 4.

721. SMITH (Norman). — *Washington Arena Stage.* **H.S.**, 24-9-1960, N° 259.

722. WERNER (Klaus). — *Das Theater in New-York.* **M.K.**, 1960, N° 3.

FINLANDE

723. HAVU (Toini). — *Piirteitä teatterikaudelta* 1959-60. (Quelques traits de la saison du théâtre 1959-60.) Valvoja [Helsinki] 1960, N° 4.

725. LOUNELA (Pekka). — *Teatteria.* Parnasso, Septembre 1960, N° 5.

Quelques traits sur la vie théâtrale d'aujourd'hui en Finlande et sur la formation des écrivains pour le théâtre. Le théâtre officiel et l'activité des petits théâtres.

726. LUCHOU (Nils). — *Teaterstaden Helsingfors under tre decennier. Teaterrecensioner* 1921-49. Redigerad av Marianne LUCHOU. Helsingfors, Söderström & Co, Ed. et Impr., in-8°, 464 pages.

Helsingfors, ville de théâtre. *Les critiques de N. L.*, 1921-49.

727. VON FRENCKELL (Ester-Margaret). — *När Helsingfors fick ett teaterhus av sten.* (Quand Helsingfors a eu une maison de théâtre en pierre.) **Hbl.**, 26-11-1960, N° 321.

FRANCE

728. *Le Festival d'Aix-en-Provence.* **T.R.V.**, N° 18, 1961.

729. *La Comédie de Provence.* Ibid., N° 17, 1961.

730. *Pleins feux sur le Théâtre de Bourgogne.* Ibid., N° 19, 1961.

731. *Le Centre Dramatique du Nord.* Ibid., N° 18, 1961.

732. *Un centre dramatique national : La Comédie de l'Ouest.* **T.P.**, N° 41, 1961.

733. M. C. — *La Comédie de l'Ouest.* **T.R.V.**, N° 21, 1961.

734. BERMEL (Albert). — *Jean Vilar : Unadorned Theatre for the greatest number.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

735. VILAR (Jean). — *Dix ans de mise en scène au T.N.P.* **B.**, N° 46, 1961.

***Conférence prononcée par* Jean VILAR *à l'Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne,* 15 *mars* 1961.**

736. — *Une semaine d'Art en Avignon, sept.* 1947. Propos recueillis par J.-C. JAUBERT. Ibid., N° 47, 1961.

Les débuts du Festival d'Avignon.

737. BLANCHART (Paul). — *Une saison parisienne* 1959-1960. Le Théâtre Amateur, N° 29, 1960.

738. BOEKENKAMP (Werner). — *Theater in Paris.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit (1959-60), Heft 59.

739. LEONARDI (A.). — *Intervista con Roger Planchon, un pubblico ad ogni costo.* **S.**, N° 169, 1960.

740. MARIETTA (Peitz). — *Das mittelalterliche Mysterienspiel in Frankreich. Eine theaterwissenschaftl. Untersuchung.* Münchener Dissertation 1957, 243 S.

741. MARREY (J.-C.). — *Le théâtre du peuple de Bussang.* La Vie du C.D.E. N° 23.

742. MORVAN-LEBESQUE. — *Chère pauvreté du Théâtre.* **T.R.V.**, N° 18, 1961.

743. MONOD (Richard). — *Le théâtre municipal de Caen : bilan et avenir.* **T.P.**, N° 41, 1961.

744. QUINSON (Aimée). — *Le théâtre à Grenoble* [1960]. **L.F.**, N° 849, 1960.

745. RIGORD (Agis). — *Le plus ancien festival de France : La chorégie d'Orange.* **T.R.V.**, N° 21, 1961.

GRANDE-BRETAGNE

746. *Spectator.* Wybór, Przeklad, wstep i objasnienia Zofii SINKOWEJ. Wroclaw, Biblioteka Narodowa, 1957, CXVII p., 564 p.

Choix des essais littéraires et théâtraux de la revue anglaise du XVIIIe siècle.

747. EDDISON (Robert). — *Capon and Goodman's fields* [Theatre]. **T.N.**, XIV, N° 4 et plan du théâtre.

748. MORLEY (M.). — *Drama at London Bridge* [Theatre]. **T.N.**, XIV, N° 4.

749. TRILLING (Ossia). — *Le « Royal Court », un théâtre d'écrivains.* **T.R.V.**, N° 21, 1961.

750. UPTON (Kaija). — *Maailman teatteria.* Aamulehti. Tempere, 5-11-1960, N° 301 et 15-11-1960, N° 310.

Les programmes et répertoires des théâtres à Londres.

GRECE

751. TERZAKES (A.). — *Klassische Festspiele in Griechenland.* **M.K.**, 1960, N° 2.

752. VALSA (M.). — *Le théâtre grec moderne de* 1453 *à* 1900. Berlin, Akademie-Verl. 1960, 384 S. (Berliner byzantinistische Arbeiten, Bd 18.)

HONGRIE

753. KARDOS (Tibor). — *A magyar szinjáték kezdetei* (Les origines du théâtre hongrois). Budapest, 1960, 143 p.

754. — *Magyar szinházmüvészet,* 1949-1959. (L'art théâtral hongrois, 1949-1959.) Rédigé par Géza Staud. Budapest, 1960, 219 p.

*Voir aussi N*os **609, 611, 614, 615, 619-21, 623.**

INDE

755. *Development of Theatre: a plan for India.* Premières Mondiales, Nouvelle série. N° 16, 1961.

IRAN

756. QUINBY (G. H.). — *Theatre in Iran and Afghanistan.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 3.

ITALIE

757. *Annuario del teatro italiano* 1958-1959. Roma. S.I.A.E., 1959, in-8°, 493 p.

758. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1959. **R.T.I.,** 1959, N° 4.

759. *Il mondo teatrale che va dal* 1899 *al* 1909. **I.D.,** N° 284, 1960.

760. CAMILLERI (Andrea). — *I teatri stabili in Italia* (1898-1918). Bologna, Cappelli, 1959, in-16°, 127 p.

761. CHIARAMONTE (N.). — *La situazione drammatica.* Milano, Bompiani, 1960, in-8°, 230 p.

762. ELLING (Christian). — *Venezia, Iagttagelser mellem Skuepladser.* Copenhague, Det Berlingske Bogtrykkeri, 1959, 72 p., ill.

763. GASSMAN (V.) et LUCIGNANI (L.). — *Un instrument au service de la culture du théâtre et du progrès.* (Le T.P.I.) Premières Mondiales, Nlle série, N° 16, 1961.*Le T.P.I.,* ibid.

764. LUCIGNANI (L.). — *Il « Teatro-Studio » del T.P.I.* Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

765. GRASSI (Paolo), STREHLER (Giorgio). — *Compiano* 14 *anni, e siamo cresciuti.* Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

766. GUAZZOTTI (Giorgio). — *P.T.M.* [Piccolo Teatro della Città di Milano] : *un teatro europeo.* In trad. italienne de l'Opéra de Quat'Sous. Bologna, Cappelli, 1961, pp. 19-26.

767. SPADARO (G.). — *Il teatro siciliano è nato fra la malavita.* **S.,** N° 171, 1960.

MEXIQUE

768. MITCHELL (J.). — *Das mexikanische Theater.* **M.K.,** 1960, N° 3.

PARAGUAY

769. KNAPP JONES (W.), PLA (J.).— *The Guarani Theatre of Paraguay.* Theatre Annual, 1959.

POLOGNE

770. *Chronique des premières théâtrales* 3-2-60/27-11-60. **Th. P.,** 1960, N° 3.

771. *Chronique des premières théâtrales* 3-3-1960/29-3-1960. Ibid., N° 4.

772. *Chronique des premières théâtrales* 1-4-60/30-4-60. Ibid., N° 5.

773. AXER (Erwin). — *Listy ze sceny.* Seria druga. Warszawa, Czytelnik, 1957, 287 p. Recueil de feuilletons sur l'actualité théâtrale.

774. CSATO (Edward). — *O Prometeuszu i ciuchach.* Warszawa, Czytelnik, 1960, 291 p.

Recueil de feuilletons sur l'actualité théâtrale. (Suite de Dwie strony rampy› Les deux côtés de la rampe, *du même auteur.)*

775. FILLER (Witold). — *Melpomena i piwo.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, 304 p., ill.

Histoire des petits théâtres de jardin à Varsovie dans les années 1868-1906. Ces théâtres jouaient un rôle important pendant la captivité de la Pologne.

776. KASZYNSKI (Stanislaw). — *Uwagi o teatrze wilenskim w ozasach Mickiewicza*, 1816-1823. (Remarques sur le théâtre de Wilno au temps de Mickiewicz, 1816-1823.) Prace Polonistyczne, Wroclaw 1957, seria XIII, p. 203-249.

Remarques sur le théâtre de Wilno au temps de Mickiewicz, 1816-1823.

777. OLSZEWSKI (Kazimierz). — *Z kronik teatralnych Zaglebia i Slaska.* (Des chroniques théâtrales du Bassin de Dabrowa et de la Silésie.) Kraków, Wydawnictwo Litearackie, 1960, 514 p., ill.

Chroniques du théâtre professionnel et d'amateurs dans le Bassin de Dabrowa et la Silésie aux XIXe et XXe siècles, illustrées d'une riche documentation.

778. POMIANOWSKI (Jerzy). — *Z widowni.* Seria pierwsza. Warszawa, Czytelnik, 1953, 258 p., ill. 2e édition, 1955, 202 p., ill.

Recueil de critiques et feuilletons sur le théâtre contemporain (1re série).

779. — *Z widowni.* Seria druga. *Wiecej kurazu.* Warszawa, Czytelnik, 1956, 250 p., ill.

Recueil de critiques et feuilletons sur le théâtre contemporain (2e série).

780. — *Z widowni.* Seria trzecia. *Sezon w czysccu.* Warszawa, Czytelnik, 1960, 254 p., ill.

Recueil de critiques et feuilletons sur le théâtre contemporain (3e série).

781. PUZYNA (Konstanty). — *To, co teatralne.* Szkice. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1960, 178 p.

Recueil de critiques et essais sur le théâtre contemporain.

782. WITCZAK (Tadeusz). — *Teatr i dramat staropolski w Gdansku.* Przeglad historycznomaterialowy. Gdansk, Gdanskie Towarzystwo Naukowe, 1959, 166 p., 40 tabl.

Contient les matériaux des XVIe-XVIIIe siècles. (Voir aussi Nos 602, 618*).*

SUISSE

783. *Theater in Zürich.* 125 Jahre Stadttheater. Hrsg. v. der Theater A. G. Zürich. Zürich, Atlantis Verl. 1959, 169 S. (Auch : Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Band 11.)

784. STADLER (F.). — *Oskar Eberle und das Festspiel des Schweizer Volkes.* **M.K.**, 1960, No 2.

U.R.S.S.

785. MITCHELL (J. D.), DREW (G.), MITCHELL (M. P.). — *The Moscow art theatre in rehersal.* **E.T.J.**, Vol. XII, No 4.

786. KOHTZ (Harald). — *Russisches Theater im* 19. *Jahrhundert.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 6 (S. 61 ff.).

b) **Architecture, aménagements, équipement**

787. *Architektur Wettbewerbe.* Schriftenreihe für richtungweisendes Bauen. Heft 29 : Die Internationalen Theaterwettbewerbe von Düsseldorf und Essen. Ausgew. v. Jürgen Joedicke. 97 S. Stuttgart, Krämer 1960.

788. *Das neue Festspielhaus in Salzburg.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

789. *Drehbare Zuschauer-Tribünen.* Ibid., 53. Jahrg. (1959), H. 6.

790. *Werk.* 47. Jahrg., Heft 9. Sonderheft Theaterbau. Winterthur, September 1960, 190 S.

791. *Techniques théâtrales en U.R.S.S.* (architecture-scénographie). **T.R.V.**, No 21, 1961.

792. *A guide to theatre building.* New Delhi, 1960. Edit. Bharatiya Natya Sang.

793. BERCE et FABRE. — *Une salle de spectacle à Hassi-Messaoud.* Le Technicien du Film, No 62, 1960.

794. BRUNDIG (Ernst), WEIDNER (Manfred) u. SPRENG (Blasius). — *Der Neubau des Staatstheaters Kassel. Der Bau, die Technik, das Enkaustikverfahren.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 6.

795. BURRIS-MEYER (N.), MALLORY (V.). — *Sound in the Theatre*. New-York, Radio Magazines, Inc. 1959, 95 p.

796. COLE (Wendell). — *The Theatre projects of Frank Lloyd Wright*. **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

797. DORMOY (Marie). — *L'histoire vraie du Théâtre des Champs-Elysées racontée par Bourdelle en dix-huit croquis*. **F.L.**, N° 770, 1961.

798. FLEMMING (W.). — *Formen der Humanistenbühne*. **M.K.**, 1960, N° 1, ill.

799. WERNER (Gabler). — *Circle in the square. New York. Ein geglückter Versuch des neuen Theaters*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 5.

800. GILLETTE (A. S.). — *Stage scenery : its construction and rigging*. New York, Harper and Brothers, 1959, XIV-315 p.

801. HOLLATZ (J.) und SCHUMACHER (F.). — *Der Ideenwettbewerb Opernhaus Essen*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 2.

802. HOLZMEISTER (Cl.). — *Das Festspielhaus von heute*. **M.K.**, 1960, N° 2·

803. HUNNINGHER (B.). — *A baroque architect among painters and poets*˙ **R. Th.**, Vol. III, N° 1, ill.

804. MALIN (M.). — *Problèmes de l'acoustique*. **T.R.V.**, N° 21, 1961.

805. MEHTA (C. C.). — *Indian Theatre and its buildings... past, present, future*. Premières Mondiales, Nlle Série, N° 17, 1961.

806. PAKKASVIRTA (Jaakko). — *Esittävin teatterin ongelmista*. Etelä-Suomen Sanomat [Lahti], 21-9-1960, N° 281.

> **Les problèmes du théâtre vivant.** ***Article sur l'architecture du théâtre, les problèmes techniques, le travail de l'acteur et du metteur en scène.***

807. RICHARD (Jean). — *Les projets de Cellerier pour la construction d'une salle de spectacle à Dijon*. Extrait des Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or, t. XXIV, Dijon, Bernigaud et Privat 1959.

808. RUHNAU (Werner). — *Innen und Aussen im Theaterbau*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 4.

809. RUHNAU (Werner) u. ZOTZMANN (Adolf). — *Das neue Theater in Gelsenkirchen*. Ibid., H. 1.

810. TRILLING (Oasia). — *Le théâtre libéré de Sean Kenny*. **T.R.V.**, N° 19, 1961.

811. UNRUH (Walter). — *Theater und Lichtspielhäuser in Berlin*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

812. VERDOT (Guy). — *Voici que le progrès l'emporte dans les coulisses des vieux théâtres*. **F.L.**, N° 770, 1961.

813. WINCKEL (F.). — *Wandlungen im Theaterbau unter dem Einfluss akustischer Forderungen*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 2.

c) **La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.**

814. *Alcuni errori nel modo di recitare del « Berliner Ensemble »*. Quaderni del Teatro Popolare, N° 1, 1960.

> ***Trad.* de Paolo CHIARINI. *Texte d'une discussion entre Brecht et ses principaux collaborateurs in Sinn und Form*, 1957, *n°s* 1-3.**

815. *Correspondenza George Thomson-Luciano Lucignani*. T. P. I., Notizario quindicinale, 1960, N°s 9-11.

> ***A propos de la mise en scène de* L'Orestiade *au T.P.I.***

816. *Lebendiges Theater in England*. Mit 8 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg. (1959), Heft 11.

817. *Les relations des metteurs en scène avec les auteurs, les acteurs et les directeurs ont-elles changées à Broadway?* Premières Mondiales, XII, Nlle série, N° 18, 1961.

818. *Mickiewicz na scenach polskich.* Opracowal Tadeusz Pacewicz. Wroclaw, Ossolineum, 1959, 68 p., 119 ill.

Album des photographies de spectacles des drames de Mickiewicz avec commentaires et bibliographie.

819. *Mickiewicz na scenie.* Opracowal Tadeusz Sivert z zespolem w Zakladzie Historii i Teorii Teatru Panstwowego Instytutu Sztuki. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1957, 143 p., ill.

L'histoire des drames de Mickiewicz sur les scènes polonaises et étrangères.

820. *Pour ou contre la scène tournante.* Enquête de Denis Bablet. **T.R.V.**, N° 18, 1961.

821. *Quand un Tartuffe rencontre deux autres Tartuffe.* **N.L.**, N° 1732, 1960.

Dialogue entre Fr. Périer, P. Bertin, J. Le Poulain, *recueilli par* Cl. Cézan.

822. STUCKENSCHMIDT (Heinz). — *Salzburg* 1960. *Die Opernaufführungen.* MELCHINGER (Siegfried). — *Die Schauspielaufführungen.* Theater heute, 1. Jahrg. (1960-61), Heft 1.

823. *Wegweise zur Berufskunde.* I. *Der Bühnentechniker.* II. *Die Ausstattungsberufe im Theater.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 3 und 4.

824. *Wieland Wagner inszeniert Richard Wagner.* Ein Bildwerk mit einem Geleitw. v. K. H. Ruppel. Konstanz, Rosgarten Verl., 1960, 43 S.

825. *Zur Inszenierung von « Aniara », Oper v. Karl-Birger Blomdahl.* Deutsche Erstaufführung in der Staatsoper Hamburg, 19-3-1960. Inszenierung : Günther Renner. Bühnenbild : Teo Otto. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 4.

826. ALLEVY-VIALA (Marie-Antoinette). — *Inscenizacja romantyczna we Francji.* Traduit par Wojciech Natanson. Préface de Zbigniew Raszewski. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 211 p., ill.

Traduction de La mise en scène en France dans la première moitié du XIX[e] siècle.

827. BANGHAM (P. J.). — *A method of analyzing Prompt book notations for evidences of gas lighting practices.* **OSU T.C.B.**, N° 8, 1961.

828. BARROW (Jack W.). — *The Town Hall Theatre at Put-in-Bay, Ohio.* Ibid.

829. BJURSTRŒM (P.). — *Notes on Giacomo Torelli.* **R. Th.**, Vol. III, N° 1.

830. — *Giacomo Torelli and baroque stage design.* Stockholm, National Museum Skriftserie 7, 1961, in-4°, 272 p., bibliog., index.

831. BOSE (Georg). — *Festliche Oper in Glyndebourne.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

832. BRINKMANN (Fritz). — *Theatertechnik und -techniker um die Jahrhundertwende in der Provinz.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 5.

833. CLAUSEN (Rosemarie). — *Gustaf Gründgens, Faust in Bildern.* Braunschweig, Westermann, 1960, 77 S.

834. — *Theater. Gustaf Gründgens inszeniert.* Texte von Günther Penzoldt. Hamburg, Wegner, 1960, 53 gez. Bl.

835. DAMIANI (Luciano). — *Appunti alle scene* [Adelchi di Manzoni]. Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

836. DIETRICH (M.). — *Bühnenperspektive und Dramaturgie im Barockzeitalter.* **M.K.**, 1960, N° 4.

837. FIEDLER (Werner). — *Moderne Schauspiel-Inszenierunge der Berliner-Bühnen.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

838. GAIPA (Ettore), STREHLER (Girgio), COLOMBO (Carlo). — *La scelta* [L'Opera da tre soldi] *discussione.* In édit. ital. de l'Opéra de Quat'Sous. Bologna, Cappelli, 1961, pp. 39-46.

839. GASSMAN (Vittorio). — *Appunti alla regia* [Adelchi di Manzoni]. Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

840. — *Recitare all'aperto.* T.P.I. Notiziario quindicinale 1960, N[os] 9-11.

841. GERHAUSER (F.). — *Die Lichtverhältnisse in antiken Theatern.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 4.

842. GRAF (Herbert). — *Aus der Welt der Oper. Textbuch und Musik. Regie. Ausbildung. Opernbauten. Television.* Zürich, Atlantis Verl. o.J., 160 S.

843. GROSSE (Helmut). — *Ludwig Sievert. Ein Altmeister moderner Bühnenkunst.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 5.

844. GRUNDGENS (Gustaf). — *Faust.* S. MELCHINGER : *Faust für uns. Bilder der Hamburger Aufführung.* G. GRUNDGENS : *Meine Begegnung mit Faust.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959, 91 p.

845. GUAZZOTTI (Giorgio). — *Analisi storica e invenzioni teatrale nella regia di Giorgio Strehler.* In trad. italienne de l'Opéra de Quat'Sous. Cappeli, 1961, pp. 27-38.

846. HARTLEB (Hans). — *Nicht mehr, nicht minder.* Blätter der Bayerischen Staatsoper, Jahrg. 12 (1959-60), Heft 8.

847. HAWLEY (James), JACKSON (Allan S.). — *Scene changing at the Palais Royal* (1770-1781). **OSU T.C.B.**, N° 8, 1961.

848. HUBNER (Z.). — *La formation des metteursenscène en Pologne* **Th. P.**, 1960, N° 3.

849. JACOBI (Johannes). — *Bedenken um Bayreuth.* Theater heute, 1. Jahrg. (1960-61), Heft 1.

850. LAGOS (Louis). — *La tragédie antique dans l'esthétique contemporaine.* **T.R.V.**, N° 19, 1961.

851. KUAN LIANG. — *Gestalten und Szenèn der Peking-Oper.* 24 *Pinzelzeichnungen.* Geleitwort v. Gerhard POMMERANZ-LIEDTKE. O, O., Insel 1959, 31 S. (Insel-Bücherei, Nr 692.)

852. LIPIEC (Wanda). — *Inscenizacje « Dziadów » Mickiewiocza na scenach lódzkich w latach* 1908-1910. Prace Polonistyczne, Wroclaw 1957, seria XIII, pp. 145-159.

La mise en scène des **Aïeux** *de* **MICKIEWICZ** *sur les scènes de* **Lódz** *dans les années* **1908-1910.**

853. L. R. — *Il laboratorio di S. Siro.* Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

854. MITCHELL (John D.) und DREW (George). — *Ein Besuch im neuen Kabuki-Theater in Osaka.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 3.

855. NAGLER (A. M.). — *Theaterfeste der Medici.* **M.K.**, 1960, N°s 1-2-3, ill.

856. — *The Theatre of the Medici and the performance of « La Liberazione di Tirreno ».* **R. Th.**, Vol. III, N° 1, ill.

857. NEHER (Caspar). — *Zeutnisse seiner Zeitgenossen.* Herausgegeben von den Freunden des Wallraf-Richartz-Museums. (Ausstellungskatalog.) Köln, 1960.

858. NIESSEN (Carl). — *Wagner und seine Bühnenbildner.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg. (1959-60), Heft 14.

859. OTTO (Teo). — *Le scene.* In édit. ital. de l'Opéra de Quat'Sous. Bologna, Cappelli, 1961, pp. 145-147.

860. PFENNINGER (Oskar). — *Vom heutigen japanischen Theater.* Mit 15 Abbildungen. Atlantis, 31. Jahrg. (1959), Heft 11.

861 PISCATOR (Erwin). — *Technik, eine künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 5.

862. PROCHAZKA (Vl.). — *Quelques remarques sur la scène baroque tchèque.* **R. Th.**, Vol. III, N° 1.

863. ROTT (Adolf). — *Forderungen des Regisseurs an die Bühnentechnik.* Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 5.

864. ROWE (K. T.). — *A theater in your head.* New-York, Funk and Wagnall, 1960, 438 p.

A l'usage des lecteurs pour les aider à créer une mise en scène et un décor.

865. SAHL (Hans). — *Theater in Amerika.* Atlantis, 31. Jahrg. (1959), H. 11.

866. SALVINI (Guido). — *Om regikonsten.* (De l'art de la mise en scène.) **Hbl.**, 15-11-1960, N° 310.

867. SCHAEFER (Hans-Joachim). — « *Prometheus* », Oper in 1 Akt von Rudolf WAGNER-REGENY. Entstehung und szenische Verwirklichung der Eröffnungsvorstellung im Grossen Haus des Staatstheaters Kassel. Bühnentechnische Rundschau, 53. Jahrg. (1959), H. 6.

868. SCHILLER (Léon). — *Z not inscenizacyjnych do « Dziadów »*. Blok-Notes Muzeum Mickiewicza, Warszawa, 1959, N° 1, pp. 1-37.

Première édition posthume d'un fragment intitulé Les principes essentiels de la nouvelle mise en scène des *Aïeux* de MICKIEWICZ.

869. SALOMAA (K.). — *Ohjaajan työsta filmin ja teatterin piirissä*. Etelä-Suomen Sanomat [Lehti], 20-11-1960, N° 315.

Le travail du metteur en scène au théâtre et pour le cinéma. A propos de la conférence de Guido SALVINI *à Turku-Abo. (Voir aussi N° 866).*

870. SCHŒNE (G.). — *Barokes Feuerwerks-Theater*. **M.K.**, 1960, N° 4, ill.

871. SCHRADE (Léo). — *La représentation d' « Edipo Tiranno » au Teatro Olimpico (Vicence* 1585*)*. Etude suivie d'une édition critique de la tragédie de *Sophocle* par Orsatto GUSTINIANI et de la musique des chœurs par Andrea GABRIELI. Paris, Edit. du C.N.R.S., 1960, in-4°, 246 p.

872. SCHULZE VELLINGHAUSEN (Albert). — *Bühne und bildende Kunst*. Theater heute, 1. Jahrg. (1960-61), Heft 1.

873. SKWARCZYNSKA (Stefania). — *Leona Schillera trzy opracowania teatralne « Nieboskiej komedii » w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1959, 616 p., ill.

Les trois conceptions théâtrales de Léon SCHILLER *pour* La Comédie non divine *dans l'histoire de ses mises en scène en Pologne.*

874. SWIRIDOFF (Paul). — *Das grosse Spiel in der Stiftsruine von Bad Hersfeld*. Schwäbisch-Hall, Schwend 1959, 154 S. (Swiridoff-Bildbände.)

875. STRZELECKI (Zenobiusz). — *Pól wieku polskiej scenografii*. Projekt, Warszawa 1960, N° 4, pp. 1-10, ill.

Court essai historique de la scénographie polonaise de Stanislaw WYSPIANSKI (1869-1907) *à nos jours, qui montre les idées novatrices des artistes polonais, en comparaison avec les réformateurs étrangers connus dans le monde entier.*

876. VIOLA (Wilhelm). — *Shakespeare-Aufführungen in England*. Landestheater Hannover, 1959-60, S. 173 ff.

877. WALLI (Seppo). — *Mitä TV-näytelmä vaatii ohjaajalta ja näyttelijältä*. (Qu'exige une pièce de théâtre du metteur en scène et de l'acteur.) Etelä-Suomen Sanomat [Lahti], 8-11-1960, N° 303.

878. WEIDNER (Manfred). — *Bayreuth* 1960. *« Der Ring des Nibelungen » und seine technische Interpretation*. Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

879. WILDHAGEN (Heinz). — *Grillparzerpflege in Bochum*. Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 1.

880. WOLFF (Hellmuth Christian). — *Die Wiederbelebung der Händel-Oper*. Mit 11 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg. (1959), Heft 11.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

881. BOUISE (Jean).— *Les nezs chez Planchon* [pour les Ames Mortes]. **T.M.**, Vol. X, N° 1.

882. FARRAH (Abd'el Kader). — *Procédés de fabrication* [du masque]. Ibid.

883. FISCHER (E.). — *Fabrication des masques au Berliner Ensemble*. Ibid.

884. FRIGERIO (Ezio). — *I Costumi*. In édit. ital. de l'Opéra de Quat'Sous. Bologna, Cappelli, 1961, pp. 157-160.

885. HIMMELHEBER (Hans). — *Afrikanische Masken. Ein Brevier*. Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1960, 46 S.

886. KENYON (W. A.). — *Les masques Kwakiutl*. **T.M.**, Vol. X, N° 1.

887. LUCAS (Heinz). — *Ceylon-Masken. Der Tanz der Krankheits-Dämonen*. Mit 77 Bildtaf. Kassel, Röth, 1958, 234 S.

888. MAESSEN (Albert). — *Masques africains.* **T.M.**, Vol. X, N° 1.

889. Mc CARTHY (F. D.). — *Le masque mélanésien.* Ibid.

890. LEVI-STRAUSS (Cl.). — *Les nombreux visages de l'homme.* Ibid.

891. MENETRAT (A.). — *Costumes à l'Opéra.* **T.R.V.**, N° 17, 1961.

892. NIENHOLDT (Eva). — *Kostümkunde. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber.* Mit 203 Abb., 20 farb. Taf. Braunschweig, Klinkhardt & Biermann, 1961, 353 S.

893. OTTO (Teo). — *Appunti per le scene e per i costumi* [L'Orestiade]. **T.P.I.**, Notizario quindicinale, 1960, N°s 9-11.

894. SCOTT (A. C.). — *Chinese Costume in transition.* New-York, Theatre Arts Books, 1960.

895. TEUSCHERT (J.). — *Brecht et le masque. Le masque au Berliner Ensemble.* **T.M.**, Vol. X, N° 1.

e) Direction et administration

896. DARCANTE (J.). — *En rêvant à une critique enfin malhonnête.* **A.S.**, N° 239.

897. FOURASTIE (Jean) avec la collaboration de Claude ALLASSEUR. — *Résultats préliminaires d'une recherche sur le prix des places de la Comédie-Française à la fin du XVII*e *et au début du XVIII*e *siècle.* In Prix de vente et prix de revient. Recherches sur l'évolution des prix en période de progrès technique. Paris, Edit. Monchrestien, 1961, brochure minéographiée.

898. HORST (Georges). — *Das Koordinaten-System des Spielplans. Uber das Repertoire der Städtischen Oper Berlin.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg. (1960), H. 6.

899. LERMINIER (Georges). — *En toute malhonnêteté.* **A.S.**, N° 239.

Sur le problème des répétitions générales : réponse à Jean DARCANTE (article paru in même n°).

900. TRILLING (Ossia). — *L'organisation du Théâtre en Angleterre.* **T.R.V.**, N° 20, 1961.

f) Législation

901. TRABRUCCO (C.). — *La strada delle « Legge sul Teatro » anche senza intoppi, è lunga almeno due anni.* **I.D.**, N° 285, 1960.

V

LE COMÉDIEN

902. *La scuola d'arte drammatica.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961.

903. *L'Institute for Advanced Studies in Theatre Arts.* **T.R.V.**, N° 21, 1961.

904. BARRAULT (Jean-Louis). — *Meine Meinung über das Theater.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

905. BRONSTEIN (A. J.). — *The pronunciation of american english.* New-York Appleton-Century-Crofts, 1960, 320 p.

906. CALENDOLI (G.). — *La tradizione « sociale » degli attori siciliani.* **S.**, N° 171, 1960.

907. DREWS (Wolfgang). — *Schauspieler und Schausprecher.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 9 (Mai 1960), S. 170 ff.

908. GINSBERG (Ernst). — *Die Entmündigung des Schauspielers.* Die Bühnengenossenschaft, 11. Jahrg. (1959), H. 5 (S. 182 ff.).

909. GREER (Edward). — *The Actors Studio.* Premières Mondiales, XII, Nlle Série, N° 18, 1961.

910. GRUNDGENS (Gustaf). — *Zur Situation des Schauspielers.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

911. LE PRAT (Thérèse). — *Mensch und Maske.* Texte de Philippe STERN. Hamburg, Hoeppner, 1960, 48 Taf.

912. MOTTER (Ch. K.). — *A method of integrating the high school drama program.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

913. PUECHER (Virginio).— *L'attore italiano, la Dreisgroschenoper e il metodo epico.* In édit. ital. de l'Opéra de Quat'Sous. Cappelli, 1961, pp. 131-144.

914. WEIDENFELD (Dieter).— *Der Schauspieler in der Gesellschaft. Beitrag zur Soziologie des Schauspielers.* Köln-Berlin, Deutscher Arzte-Verl., 1959, 65 p.

915. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Piscator und Brecht. Politisches und episches Theater.* Staatstheater Kassel, 1959-60, Heft 20.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

916. *Zum Geburtstag eines Theatermannes.* Sonderheft der Münchner Kammerspiele zum 65. Geburtstag von Hans SCHWEIKART. München, 1960, 48 S.

917. KORTNER (Fritz). — *Aller Tage Abend.* München, Kindler, 1959, 570 S.

918. KUTSCHER (Arthur). — *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater.* München, Ehrenwirth, 1960, 267 S.

919. SCHMIEDECKE (Adolf). — *Die Neuberin in Weissenfels.* Euphorion 54. Bd (1960), Heft 1-2.

DEUTSCH (Ernst)

920. ZEHDER (Hugo). — *Ernst Deutsch.* Rembrandt-Verlag, Berlin, 1960, 63 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 21.)

FRANK (Rudolf)

921. *Spielzeit meines Lebens.* Heidelberg, Lambert Schneider, 1960, 398 S.

HASSE (O. E.)

922. RISCHBIETER (Henning). — *Gespräch mit O. E. Hasse.* Theater heute, 1. Jahrg. (1960-61), H. 1.

HILPERT (Heinz)

923. *Festschrift für Heinz Hilpert.* Redaktion Joachim BRINKMANN. Göttingen, 1960, 103 S.

HURWICZ (Angelica)

924. *Die Schauspielerin Angelika Hurwicz.* Ein Fotobuch. Fotos Gerda GOEDHART. Hrsg. Wolfgang PINTZKA. Berlin, Henschelverl. 1960, 110 S.

IFFLAND (A. W.)

925. HERRMANN (Wilhelm). — *Der Dichter und der Schauspieler Friedrich Schiller, A. W. Iffland.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), H. 11.

926. HERRMANN (Wilhelm). — *Iffland und Mannheim.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 181. Spielzeit (1959-60). Heft 2 (46), 5 (49).

KRAUSS (Werner)

927. SCHMIDT (Willi). — *Werner Krauss zum Gedenken.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 4 (Dez. 1959), S. 64 ff.

LEIDER (Frida)

928. — *Das war mein Teil. Erinnerungen einer Opernsängerin.* Berlin-Grunewald, Herbig, 1959, 231 p.

MOISSI (Alexander)

929. DREWS (Wolfgang). — *Alexander Moissi, Idol einer Epoche.* Theater und Zeit, 8. Jahrg. (1960-61), H. 1.

PISCATOR (Erwin)

930. DREWS (Wolfgang). — *Mit Maschinen und Menschen. Der Regisseur Erwin Piscator.* Ibid., 7. Jahrg., Nr 5 (Jan. 1960), S. 87 ff.

REINHARDT (Max)

931. PARMA (Clemens). — *Max Reinhardt. Ein Lebensbild.* Bad Homburg, Pforten-Verl., 1959, 80 S. (Sie haben die Welt verzaubert.)

SCHRODER (Friedrich - Ludwig)

932. HERING (Gerhard F.). — *Bildnis eines Ahnherren. Uber Friedrich Ludwig Schröder.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 4 (Dez. 1959), S. 61 ff.

WEIGEL (Helene)

933. BRECHT (Bertolt) (texte) u. GOEDHART (Gerda) (fotos). — *Die Schauspielerin Helene Weigel.* Ein Fotobuch. Hrsg : Wolfgang PINTZKA. Berlin, Henschelverl., 1959, 122 S.

AUTRICHE

ROSAR (Annie)

934. KITZWEGERER (L.). — *Annie Rosar.* **M.K.**, 1960, N° 1, ill.

DANEMARK

FONSS (Johannes)

935. *Mennesker, musikfolk og minder. Fra kirken til teatrene.* Copenhague, Erichsen, 1960, 178 p., ill.

ETATS-UNIS

DRAPER (Ruth)

936. ZABEL (M. D.). — *The art of Ruth Draper : her dramas and characters.* New-York, 1960, 373 p.

FOREST (Edwin)

937. MOODY (Richard). — *Edwin Forest : first star of American stage.* New York, Alfred A. Knopf, 1960, XXIII - 416 p.

OVINGTON (Adélaïde)

938. — *The star that didn't twinkle.* New York, Vantage Press, inc. 1961, 145 p.

FRANCE

939. MASSON (Fred). — *Napoléon et les actrices.* L'Histoire pour Tous, 1960, N° 7.

BELL (Marie)

940. BOURDET (Denise). — *Marie Bell.* **P.T.**, N° 168. Extrait de Visages d'Aujourd'hui, Plon édit.

BRASSEUR (Pierre)

941. DAMIENS (Cl.). — *L'art de Pierre Brasseur et de Maria Casarès.* **P.T.**, N° 170.

CASARES (Maria)

942. MIGNON (P. L.). — *Maria Casarès.* **A.S.**, N° 242.

DU PARC (Marquise)

943. BILLY (André). — *Racine a-t-il épousé la Du Parc?* **F.L.**, N° 779, 1961.

944. CHAGNY (A.). — *Vie de Marquise Du Parc* (ch. X-XI-XII). **C.R.**, N° VIII.

FLON (Suzanne)

945. MIGNON (P. L.). — *Suzanne Flon.* **A.S.**, N° 243, 1961.

GANEAU (François)

946. SALVY (Claude). — *François Ganeau.* **N.L.**, N° 1746, 1961.

GIRARDOT (Annie)

947. MIGNON (Paul-Louis). — *Annie Girardot.* **A.S.**, N° 244.

JOURDAIN (Francis)

948. COGNY (Pierre). — *Francis Jourdain.* Cahiers Naturalistes, N° 14, 1960.

MARILLIER (Jacques)

949. SALVY (Claude). — *Jacques Marillier, décorateur de théâtre.* **N.L.**, N° 1734, 1961.

MEURISSE (Paul)

950. MIGNON (P.-L.). — *Paul Meurisse.* **A.S.**, N° 246.

NOBILI (Lila de)

951. CRESPI (Mathilde). — *La scenografa della tenerezza : Lila de Nobili.* **S.**, N° 170, 1960.

PHILIPE (Gérard)

952. PHILIPE (Anne). — *Un homme, pas un ange.* **L.F.**, N° 858, 1961.

953. TROUWBORST (Rolf). — *Lorbeer für Gérard Philipe.* Theater und Zeit, 7. Jahrg. (1959-60), Nr 4, S. 68 ff.

RUBINSTEIN (Ida)

954 — LONG. (Marguerite). *Images d'Ida Rubinstein.* **F.L.**, N° 770, 1961.

SIGNORET (Simone)

955. CAMBRIA (Adèle). — *Simone Signoret.* **S.**, N° 170, 1960.

GRECE

956. HERZFELD (Friedrich). — *Maria Meneghini-Callas oder Die grosse Primadonna.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1959, 60 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 18.)

HONGRIE

957. CSATHO (Kálmán). — *Ilyeneknek láttam öket.* (C'est ainsi que je les ai vus. Galerie des grands acteurs du Théâtre National.) Budapest, 1960, 328 p.

958. — *A régi Nemzeti Szinház.* (L'ancien Théâtre National. Galerie des grands acteurs du Théâtre National.) Budapest, 1960, 336 p.

959. IGNACZ (Rózsa). — *Prospero szigetén.* (Sur l'île de Prospero. Portraits de quelques grands acteurs hongrois.) Budapest, 1960, 238 p.

ERKEL (François)

960. ZSIGRAY (Julianna). — *A Sugár uti palota.* (La vie romanesque de François Erkel.) Budapest, 1960, 595 p., 1 t.

961. SZERDAHELYI (István). — *Erkel Ferenc.* (Francois Erkel, fondateur de l'opéra hongrois.) Gyula, 1960, 79 p.

HEVESI (Alexandre)

962. LASZLO (Anna). — *Hevesi Sándor.* (La vie d'Alexandre Hevesi, directeur du Théâtre National.) Budapest, 1960, 441 p.

JASZAI (Mari)

963. PECHY (Blanca). — *Jászai Mari.* (Mari Jászai, actrice du Théâtre National.) 2e éd. Budapest, 1960, 378 p.

ALDINI (Edmonda)

964. *Edmonda Aldini.* Piccolo Teatro, N° 2, 1961.

ANDREINI (Isabella)

965. PANDOLFI (Vito). — *Isabella Comica Gelosa, storia di maschere.* Roma, Ediz. moderne.

ALZELMO (Armando)

966. *Armando Alzelmo.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961.

BAGNI (Margherita)

967. *Addio a Margherita Bagni.* 21-2-1902/2-7-1960. **I.D.**, N° 286, 1960.

CARRARO (Tino)

968. G. T. — *Tino Carraro un altro grande personaggio.* Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

BUAZZELLI (Tino)

969. G. T. — *Tino Buazzelli.* Piccolo Teatro, N° 2, 1961.

DUSE (Eleonora)

970. KASSNER (Rudolf). — *Die letzte Mänade. Eleonora Duse zum* 100. *Geburtstag am* 3. *Oktober.* Die Bühnengenossenschaft, 11. Jahrg. (1959), H. 7, S. 264 ff.

FANFANI (Ottavio)

971. *Ottavio Fanfani.* Piccolo Teatro, N° 2, 1961.

DE FILIPPO (Eduardo)

972. — *Il figlio di Pulcinella.* **S.**, N° 170, 1960.

GANDUSIO (Antonio)

973. — *Cinquant'anni di palcoscenico.* Milano, Ceschina, 1959, in-8°, 198 p.

MORETTI (Marcello)

974. GRASSI (Paolo). — *Marcello Moretti : Noi e gli altri davanti a lui.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961.

975. MELCHINGER (Siegfried). — *Sulla tomba di Arlecchino.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961 et Theater Heute [Hanovre] fév. 1961.

ROSSI (Luisa)

976. *Luisa Rossi.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961.

SANIPOLI (Vittorio)

977. *Vittorio Sanipoli.* Ibid.

SPORTELLI (Franco)

978. *Franco Sportelli.* Ibid.

TARASCIO (Enzo)

979. *Enzo Tarascio.* Ibid.

POLOGNE

CUDNOWSKI (Henryk)

980. — *Niedyskrecje teatralne.* Wroclaw, Ossolineum, 1960, 430 p., portr., tabl., notes.

Mémoires d'un acteur et metteur en scène ayant trait aux théâtres polonais de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle.

CWIKLINSKA (Mieczyslawa)

981. MACIERAKOWSKI (Jerzy), NATANSON (Wojciech). — *Mieczyslawa Cwiklinska.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 89 p., ill.

Monographie sur une célèbre actrice comique, dernière représentante d'une nombreuse famille d'acteurs (Trapszo) depuis la moitié du XIXe siècle.

982. MACIERAKOWSKI (J.). — *Mieczyslawa Cwikleinska.* **Th. P.**, 1960, N° 3.

FERTNER (Antoni)

983. — *Podróze komiczne.* Rédaction de Jerzy Bober. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 233 p., portr.

Souvenirs d'un acteur comique populaire de théâtre et de cinéma (1874-1959).

FRENKIEL (Mieczyslaw)

984. BIERNACKI (Kazimierz). — *Mieczyslaw Frenkiel.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 134 p., ill.

Monographie sur un éminent acteur comique (1859-1935).

HOFFMANN (Antonina)

985. GOT (Jerzy). — *Antonina Hoffmann.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 154 p., ill.

Monographie sur une éminente actrice du théâtre de Cracovie (1842-1897).

JARACZ (Stefan)

986. STRAUS (Stefan). — *Stefan Jaracz.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1956, 92 p., ill.

Monographie sur un célèbre acteur (1883-1945), *créateur du théâtre Ateneum (Athénée) à Varsovie.*

KAMINSKI (Kazimierz)

987. DABROWSKI (Stanislaw), GORSKI (Ryszard). — *Kazimierz Kaminski.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1956, 139 p., ill.

Monographie sur un célèbre acteur réaliste, le plus éminent maître de l'analyse psychologique.

KOROLEWICZ-WAYDOWA (Janina)

988. — *Mój pamietnik.* Rédigé et commenté par Adolf Gozdawa-Reutt. Wroclaw, Ossolineum, 1958, 420 p., ill.

Mémoires d'une célèbre chanteuse d'opéra (1880-1955) *avec préface de* Adolf Gozdawa-Reutt.

KOZMIAN (Stanislaw)

989. — *Teatr. Wybor pism.* (Le théâtre. Œuvres choisies.) Rédaction et préface de Jerzy Got. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959, vol. I, 396 p. Vol II, 378 p., ill.

Œuvres choisies d'un historien, homme politique, publiciste, créateur de l'école réaliste du théâtre de Cracovie, dont il était directeur 1865-1885 (1836-1922).

KROLIKOWSKI (Jan)

990. FILLER (Witold). — *Jan Królikowski.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 119 p., ill.

Monographie sur un célèbre acteur (1820-1886).

MALKOWSKA (Hanna)

991. — *Wspomnienia z « Reduty ».* (Souvenirs de « Redoute ».) Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, 228 p., tabl., ill.

Souvenirs d'une actrice et metteur en scène (descendante du créateur du théâtre national polonais, Wojciech Boguslawski) sur l'institut et le théâtre d'avant-garde fondé à Varsovie en 1919, *à l'exemple des Studios de Constantin Stanislawski par Juliusz Osterwa et Mieczyslaw Limanowski.*

MODRZEJEWSKA (Helena)

992. GOT (Jerzy), SZCZUBLEWSKI (Józef). — *Helena Modrzejewska.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, X - 255 p., ill.

993. SZCZUBLEWSKI (Józef). — *Helena Modrzejewska.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 148 p., ill.

Monographie sur la célèbre actrice (1840-1909).

994. GOT (J.). — *Research into life of Helena Modrzejewska (Modjeska).* **R. Th.**, Vol. III, N° 1.

MOREWSKI (Awrom)

995. — *Wspomnienia i mysli Zyda-aktora.* Warszawa, Idysz Buch, 1958, 373 p., ill. Vol. I. (En yiddisch. Feuille de titre supplémentaire en polonais.)

Souvenirs d'un grand acteur juif sur les théâtres russes et polonais au XXe siècle.

RAPACKI (Wincenty)

996. GORSKI (Ryszard). — *Wincenty Rapacki.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, 101 p., ill.

Monographie sur un célèbre comédien, écrivain, auteur dramatique et historien du théâtre, créateur d'une éminente famille d'acteurs (1840-1924).

RYCHTER (Józef)

997. STRAUS (Stefan). — *Józef Rychter.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 98 p., ill.

Monographie sur un célèbre acteur (1820-1885).

WIERCINSKI (Edmund)

998. KRASINSKI (Edward). — *Edmund Wiercinski.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, 133 p., ill.

Monographie sur un éminent metteur en scène et acteur (1899-1955).

ZELWEROWICZ (Aleksander)

999. — *Gawedy starego komedianta.* Warszawa, Iskry, 1958, 234 p., ill.

Mémoires d'un célèbre acteur, metteur en scène et pédagogue théâtral (1877-1955).

1000. LIPIEC (Wanda). — *Zelwerowicz i scena lódzka.* Lődz, Wydawnictwo Lódzkie, 1960, 317 p., ill.

L'histoire de différentes périodes du travail d'acteur, de metteur en scène et de directeur du théâtre du célèbre artiste Alexander Zelwerowicz dans les théâtres de Lódz (1877-1955).

ROUMANIE

NOTTARA

1001. ALTERESCU (S.). — *Nottara, acteur romantique. Nottara, acteur réaliste.* **S.C.I.A.**, 1959, 2.

Nottara créa sur la scène roumaine tous les grands rôles classiques nationaux et étrangers.

MILLO (Matei)

1002. FLOREA (M.). — *Matei Millo, les années de sa formation.* Ibid.

VII
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

1003. *Le théâtre n'est qu'une stylisation du roman.* Interview de F. Durrenmatt par Véra Volmane. **N.L.**, N° 1733, 1960.

1004. *Spectaculum II.* 6 moderne Theaterstücke : Beckett (Endspiel), Brecht (Die heilige Johanna der Schlachthöfe), Durrenmatt (Der Besuch der alten Dame), Frisch (Biedermann und die Brandstifter), Jahnn (Thomas Chatterton), Majakowski (Die Wanze). Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959, 377 S.

1005. *Szinházi kalauz.* (Guide de théâtre.) Rédigé par Vajda (György Mihaly). Budapest, 1960, 808 p., 32 ill.

1006. BUTTNER (Ludwig) (Hrsg.). — *Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Dargestellt an Einzelinterpretationen.* Frankfurt a. M. u. a., Diesterweg o.J., 208 S.

Sommaire: Ibsen : Nora (H. Schwerte). Hauptmann : Der Biberpelz (Büttner). Hauptmann : Michael Kramer (Steege). Shaw : Die heilige Johanna (Steege). Hofmannsthal : Jedermann (Riegel). Mell : Apostelspiel (Sturm). Hofmannsthal : Der Turm (Roeder). Kaiser : Die Bürger von Calais (Glaser). Kaiser : Die Koralle, Gas I, Gas II (Glaser). Zuckmayer : Der Hauptmann von Köpenick (Riegel).

1008. GEISSLER (Rolf) (Hrsg.). — *Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt, Frisch.* Frankfurt u. a., Diesterweg o.J., 144 S.

ANTIQUITÉ

1009. SCHADEWALDT (Wolfgang). — *Hellas und Hesperiden. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur.* Zürich u. Stuttgart, Artemis, 1960, 1072 S.

Sommaire : Das Drama der Antike in heutiger Sicht. Aischylos. Sophokles. Euripides. Besprechung : Ernst HOWALD, *Die griechische Tragödie. Furcht und Mitleid? Von der Wirkung des Trauerspiels. Die* Lysistrata *des Aristophanes in neuer Uebersetzung. Das Problem des Uebersetzens. Die Wiedergewinnung antiker Literatur auf dem Wege der nachdichtenden Uebersetzung. Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Shakespeares* König Lear *und Sophokles* König Oedipus. *Sophokles* Elektra *und Shakespeares* Hamlet. *Hölderlin und die Griechen. Der Weg Schillers zu den Griechen. Zur Tragik Schiller Kleist. Das Werk Carl Orffs*

1010. NORWOOD (G.). — *Greek tragedy.* New York, Hill and Wang, 1960, VII - 394 p.

1011. TERZAGHI (N.). — *Storia del teatro : il teatro antico.* Torino, E. R. I., 1959, in-16, 245 p.

ARISTOPHANE

1012. HAURY (A.). — *Le chant du rossignol* ou *Buffon mystifié par Aristophane.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1960, N° 3.

ESCHYLE

1013. — *Les Perses.* Texte, trad., commentaire par Louis ROUSSEL. Montpellier, Publ. de la Fac. des Lettres et Sciences Humaines 16, 1960, 25 × 16, 442 p. (Dépôt P.U.F.)

1014. *Aischylos, Agamemnon.* Tragedie. Overs. fra graesk af Niels MOLLER. 6. udg. Udg. af Klassikerforeningen. Copenhague, Gyldendal, 1960, 115 p.

1015. JENS (Walter). — *Aischylos und das griechische Drama.* Landestheater Hannover, Opernhaus. Spielzeit 1959-60, S. 122 ff.

1016. UNTERSTEINER (M.). — *Il mondo di Eschilo.* **S.**, N° 170, 1960.

MENANDRE

1017. *Menander. Den bidske bonde. Dyskolos.* Oversat fra graesk af Otto Steen DUE. Copenhague, Gyldendal, 1961, 90 p.

1018. CAVAIGNAC (F.). — *A propos du « Dyskolos » : la propriété foncière en Attique au IVe siècle.* Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1960, N° 3.

1019. DIANO (C.). — *Note in margine al « Dyscolos » di Menandro.* Maia [Firenze]. oct.-déc. 1959.

1020. FLACELIERE (Robert). — *« L'Atrabilaire » de Ménandre.* Rev. de Paris, 1960, N° 3.

1021. LEHMANN-LEANDER (E. R.). — *Eine neu entdeckte Komödie Menanders.* Stuttgarter Leben, 34. Jahrg. (1959), Heft 11.

1022. MRAS (K.). — *Ein neu gefundenes Lutspiel von Menander.* **M.K.**, 1960, N° 3.

1023. WYSS (Bernhard). — *Menanders « Dyskolos ».* Die neue Rundschau, 71. Jahrg. (1960), H. 1.

PLAUTE

1024. DREXLER (H.). — *Neue Plautinische Akzentstudien.* Maia [Firenze], oct./déc. 1959.

1025. MARTI (H.). — *Untersuchungen zur dramatischen Technik bei Plautus und Terenz.* Zurich, Winterthur, Schellenberg, 1959, in-8°, VIII -125 p.

ALLEMAGNE

1026. *Deutsche Literatur in unserer Zeit.* Mit Beiträger von W. KAYSER, B. v. WIESE, W. EMRICH, Fr. MARTINI, M. WEHRLI, Fr. HEER. Göttingen, Vandenhœck & Ruprecht, 1959, 162 S. (Kleine Vandenhœck-Reihe, 73/74.)

Sommaire : Fritz MARTINI : Das Drama der Gegenwart.

1027. BRINKMANN (Hennig). — *Das religiöse Drama im Mittelalter. Arten und Stufen.* Wirkendes Wort, 9. Jahrg. (1959), Heft 5.

1028. ERICH (Franzen). — *Das Drama zwischen Utopie und Wirklichkeit.* Merkur, 14. Jahrg. (1960), Heft 8 (150).

1029. VOLKER (Klotz). — *Geschlossene und offene Form im Drama.* München, Hanser, 1960, 275 S. (Literatur als Kunst.)

1030. LENNARTZ (Franz). — *Deutsche Dichter und Schriftsteller unserer Zeit.* 8., erweiterte Aufl. Stuttgart, Kröner, 1959, 835 p. (Kröners Taschenausgabe, Band 151.)

1031. MANN (Otto). — *Geschichte des deutschen Dramas.* Stuttgart, Kröner, 1960, 638 S. (Kröners Taschenausgabe.)

1032. MEIER (Theo). — *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters.* Berlin, E. Schmidt, 1959, in-8°, 248 p.

1033. OTTEN (Karl) (Herausgeber). — *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater.* Darmstadt, Luchterhand, 1959, 1012 p.

1034. SOKEL (Walter H.). — *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.* Aus d. Amerikan. v. Jutta und Theodor KNUST. (Originaltitel : The Writer in Extremis.) München, Langen/Müller o.J., 306 S.

AHLSEN (Leopold)

1035. — *Philemon und Baukis.* Ein Schauspiel. Emsdetten (Westf.), Lechte, 1959, 109 S. (Dramen der Zeit, Bd 40.)

BARLACH (Ernst)

1036. MICHAEL (Karl Markus). — *Sprachgewalt oder Gewalt an der Sprache? Der Dramatiker Barlach.* Frankfurter Hefte, 15. Jahrg. (1960), Heft 8.

BENN (Gottfried)

1037. — *Die Möbelträger. Ein Singspiel.* Fragment aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Paul Hindemith. Akzente, 7. Jahrg. (1960), H. 4.

BRECHT (Bertolt)

1038. — *Bearbeitungen.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959, 406, 344 p.

1. Bd : Die Antigone des Sophokles.
Der Hofmeister *(nach Lenz).*
Coriolan *(nach Shakespeare).*
2. Bd : Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431 *(nach Anna Seghers).*
Don Juan *(nach Molière).*
Pauken und Trompeten *(nach Farquhar).*

1039. — *Dreigroschenbuch.* Texte, Materialen, Dokumente. Hrsg. v. Siegfried UNSELD. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1960, 483 S. und eine Schallplatte.

1040. — *Versuche.* Versuche 1-12, Heft 1-4, 353 S. Versuche 13-19, Heft 5-8, 370 S. Versuche 22-24, Heft 10, 169 S. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1960.

1041. *Bert Brecht.* Theater der Stadt Bonn, Spielzeit 1959-60, Heft 10.

1042. *Qui est vraiment Bertolt Brecht?* **P.T.**, N° 168.

1043. BAXANDALL (Lee). — *Bertolt Brecht's « J. B. ».* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

1044. BENTLEY (Eric). — *Two books on Brecht.* Ibid.

A propos de : John WILLETT : The Theatre of B. B. *(New Direction 1959)* et Martin ESSLIN : Brecht, his life and work *(Doubleday and Co, 1960).*

1045. GRIMM (Reinhold). — *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes.* Nürnberg, Carl, 1959, 84 p. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 5.)

1046. IHERING (Herbert). — *Bertolt Brecht und das Theater.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1959, 64 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 13.)

1047. IVERNEL (Philippe). — *L'aliénation dans l'œuvre de B. Brecht. Duplicité et dédoublement du personnage.* Bref, N°s 44-45-46, 1961.

1048. KESTING (Marianne). — *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Hamburg, Rowohlt, 1959, 177 p. (Rowohlts monographien, Band 37.)

1049. LAZZARI (Arturo). — *Introduzione all' « Opera da tre soldi ».* In éd. ital. de l'Opéra de Quat'Sous. Cappelli édit., 1961, pp. 9-18.

1050. SCHÆRER (Bruno). — *Zu Brechts Chronik aus dem Dreissigjährigen Krieg (« Mutter Courage »).* Schauspielhaus Zürich, Spielzeit, 1959-60, Heft 14.

BÜCHNER (Georg)

1051. JOHANN (Ernst). — *Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Dargestellt von. Hamburg, Rowohlt, 1958, 173 S. (Rowohlts Monographien.)

1052. KRAPP (Helmut). — *Der Dialog bei Georg Büchner.* Darmstadt, Gentner, 1958, 187 S. (Literatur als Kunst.)

1053. MARTENS (Wolfgang). — *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. (« Dantons Tod »).* Euphorion, 54. Bd (1960), Heft 1-2.

1054. VAUMS (H.). — *Un théâtre moderne* [sur Woyzech de Büchner]. **A.S.**, N° 246.

DORST (Tankred)

1055. — *« Gesellschaft im Herbst », ein Stück entsteht. (Tankred Dorst : « Gesellschaft im Herbst »).* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit (1959-60), Heft 67.

1056. GOES (Albrecht). — *Das Sankt Galler Spiel von der Kindheit Jesu.* Erneuert von Frankfurt a. M., S. Fischer, 1959, 59 S.

GRABBE (Christian Dietrich)

1057. — *Werke und Briefe.* Historisch-kritische Gesamtausgabe in 6 Bänden. Hrsg. v. d. Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred BERGMANN. Erster Band, 676 S. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, ff.

1058. MUSCHG (Walter). — *Grabbe und der Teufel.* Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), Jahrg. 1959-60.

GŒTHE

1059. *Gœthe i Schiller o dramacie i teatrze.* Trad. et com. par Olga DOBIJANKA. Wroclaw, Ossolineum, 1959, 363 p.

Choix d'écrits de Gœthe et Schiller avec préface de la traductrice.

1060. MARACHE (Maurice). — *Le symbole dans la pensée et l'œuvre de Gœthe.* Paris, Nizet, 1960, 25 × 16, 343 p.

KAISER (Georg)

1061. DREWS (Wolfgang). — *Sehnsucht, Flucht und Opfer-Erinnerung an Georg Kaiser.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 1 (Sept. 1959).

1062. HUDER (Walter). — *Der Soldat Tanaka* (von Georg Kaiser). *Eine Ballade des Rechts.* Landestheater Hannover, Ballhof. Spielzeit 1959-60, S. 86 ff.

1063. NYSSEN (Leo). — *Georg Kaiser, heute.* Ibid.

1064. PAULSEN (Wolfgang). — *Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes.* (Mit Anhang, Bibliographie.) Tübingen, Niemeyer, 1960, 184 S.

HAUPTMANN (Gerhart)

1065. MARCUSE (Ludwig). — *Gerhart Hauptmann.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 3 (Nov. 1959), S. 43 ff.

1066. SCHÆFER (Hans Joachim). — *Gerhart Hauptmann. Dichtung aus schlesischem Geist.* Staatstheater Kassel, 1959-60, Heft 27.

HARTUNG (Hugo)

1067. — *Piroschka. Komödie.* Emsdetten (Westf.), Lechte, 1959, 99 S. (Dramen der Zeit, Bd 41.)

KLEIST (Heinrich von)

1068. BLOCKER (Günter). — *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich.* Berlin, Argon Verl., 1960, 315 S.

JAHNN (Hans Henny)

1069. — *Medea. Tragödie.* Frankfurt a. M., Europäische Verlagsanst, 1960, 113 S.

REHFISCH (Hans)

1070. WANDERSCHECK (H.). — *Hans Rehfisch.* **M.K.**, 1960, N° 3.

SCHILLER (Friedrich)

1071. *Schiller-Festwoche* 1959 *Württembergische Staatstheater Stuttgart.* Hrsg. v. d. Generalintendanz der Württembergischen Staatstheater. Schriftleitung : Gerhard Reuter. Stuttgart o.J., 44 S.

Sommaire : G. Storz : Der philosophische Geist Schiller. Golo Mann : Schiller als Historiker. S. Melchinger : Die Stunde Schillers. Robert Minder : Schillers Räuber und die französische Revolution. H. Missenharter : Vater und Sohn. W. Schadewaldt : Der Weg Schillers zu den Griechen. E. Staiger : Schillers klassische Bühnenkunst. B. v. Wiese : Der Cherubim mit dem Keim des Abfalls. K. Ziegler : Schiller und die Modernität der Kunst.

1072. *Schillers Räuber.* Urtext des Mannheimer Soufflierbuches. Hrsg. c. Herbert Stubenrauch und Günter Schulz. Mannheim, Bibliographisches Institut, 1959, 180 S.

1073. *Schiller auf dem Theater.* 5 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg. (1959), H. 11.

1074. FRICKE (Gerhard). — *Idealismus und Nihilismus in den « Räubern ».* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 4 (S. 37 ff.).

1075. HESELHAUS (Clemens). — *Schillers Theater.* Städtische Bühnen Münster, Spielz., 1959-60, Heft 4.

1076. HILTY (Hans Rudolf). — *Konfrontation mit Schillers Idealismus.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg. (1959-60), Heft 2, S. 17 ff.

1077. KLOTZ (Volker). — *Die Kronen und die langen Haare.* Anmerkungen zur « Maria Stuart » (v. Schiller). Ibid., S. 24 ff.

1078. KNUDSEN (Hans). — *Friedrich Schiller in der Welt des Theaters.* Die Bühnengenossenschaft, 11. Jahrg. (1959), H. 8, S. 296 ff.

1079. POLITI (F.). — *Il senso della « Maria Stuart » di Schiller.* Letterature Moderne X, N° 3 [mai-juin 1960].

1080. STAIGER (Emil). — *Schiller-Stätten.* Mit 9 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg. (1959), Heft 11.

1081. WILPERT (Gero von). — *Schiller-Chronik. Sein Leben und Schaffen.* Stuttgart, Kröner, 1958, 336 p. (Kröners Taschenausgabe, Band 281.)

WITTLINGERS (Karl)

1082. SCHULTZE (Hermann). — *Kabarett und Märchen im « Gebrauchstheater » Karl Wittlingers.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1959-60, Heft 10.

ZUCKMAYER (Carl)

1083. MEINHERZ (Paul). — *Carl Zuckmayer. Sein Weg zu einem modernen Schauspiel.* Bern, Francke, 1960, 123 p.

AMERIQUE LATINE

1084. CHAMORRO (G. U.). — *Don Manuel Moncloa y Covarrubias, illustre hombre de teatro,* 1859-1959. Letras [Lima], N° 62.

1085. LANUZA (José L.). — *Recordación de Juan B. Alberdi.* Revista de Estudios de Teatro, 1960, III [Buenos Aires].

1086. SOLORZANO (Carlos). — *Teatro latino americano del siglo XX.* Ed. Nueva Vision, 1961 [Buenos Aires].

AUSTRALIE

1087. VIOLA (Wilhelm). — *Gespräch mit Ray Lawler.* Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, Heft 8.

AUTRICHE

GRILLPARZER (Franz)

1088. FONTANA (O. M.). — *Liebe zwischen Zauber und Wirklichkeit, zwischen Glück und Kollektiv. Zu Grillparzers Trauerspiel « Des Meeres und der Liebe Wellen ».* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 1.

1089. HASSELBRINK (Rolf). — *Liebe und Liebende bei Grillparzer.* Ibid.

HERZMANOVSKY-ORLANDO (Fritz von)

1090. — *Lustspiele und Ballette.* Herausgegeben und bearb. v. Friedrich Torberg. München, Langen/Müller, 1960, 222 S. (Gesammelte Werke, Bd 3.)

HOCHWALDER (Fritz)

1091. — *Dramen.* Erster Band. (« Das heilige Experiment », « Die Herberge », « Donnerstag ».) München, Langen/Müller o.J., 292 S.

HOFMANNSTHAL (Hugo von)

1092. — *Ariadne auf Naxos.* Die neue Rundschau, 71. Jahrg. (1960), H. 1.

1093. — *Gedichtfragmente, Skizzen zu Gedichten in Prosa, Aufzeichnungen.* Briefe an Helene Burckhardt. Ibid., 70. Jahrg. (1959), Heft 3.

1094. — *Silvia im « Stern ».* Auf Grund der Manuskripte neu herausgegeben von Martin Stern. Bern u. Stuttgart, Paul Haupt o.J., 207 S.

1095. BURCKHARDT (Carl J.). — *Zu Hugo von Hofmannsthals Lustspiel « Der Schwierige ».* Die neue Rundschau, 71. Jahrg. (1960), H. 1.

1096. SCHUH (Willi). — *Zu Hofmannsthals « Ariadne »-Szenarium und -Notizen.* Ibid.

NESTROY (Johann)

1097. WEIGEL (Hans). — *Johann Nestroy oder Die Flucht in die Vorstadt.* Neue Deutsche Hefte, Heft 73 (August 1960).

ORFF (Carl)

1098. KLAUS (Rudolf U.). — *Hymen, Kyoris und die Hymenaien.* **M.K.**, 1960, N° 1.

ESPAGNE

CALDERON DE LA BARCA

1099. PILLEMENT (G.). — *Calderon et l'Alcade de Zalamea. La justice militaire et la Justice.* Bref, N° 47, 1961.

CASONA (Alejandro)

1100. TAMMS (Werner). — *Poesie der Illusion. Uber « Bäume sterber aufrecht » und den Dramatiker Alejandro Casona.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit, 1959-60, Heft 11.

GARCIA LORCA (Federico)

1101. NENZIONI (G.). — *Il « Teatro Breve » di Federico Garcia Lorca.* Letterature Moderne, 1960, N° 2.

1102. OLMOS GARCIA (F.). — *Garcia Lorca y el teatro clasico.* Les langues néo-latines, N° 153, 1960.

1103. RUPPEL (Karl-Heinz). — *Federico Garcia Lorca.* Württembergische Staatstheater Stuttgart, Schauspiel, Heft 4, 1959-60.

1104. SOMMAVILLA (G.). — *Dèi e dèmoni di F. Garcia Lorca.* Letture [Milano], mars 1960.

MOLINA (Tirso de)

1105. ARJANO (J. H.). — *Una nota al « El Burlador de Sevilla ».* **H.R.**, 1960, N° 2.

1106. KENNEDY (R. L.). — *Notes on two interrelated plays of Tirso : « El amor y el amistad » and « Ventura te dès Dios, hijo ».* Ibid., N° 3.

MORATIN

1107. MARIAS (Julian). — *España y Europa en Moratín.* « Insula », revista bibliografica [Madrid], Marzo 1961.

PEREZ DE MONTALVAN

1108. GLASER (Edward). — *Quevedo versus Pérez de Montalvan : « The Auto del Polifermo » and the odyssean tradition in Golden Age Spain.* **H.R.**, 1960, N° 2.

ROJAS (Ferdinando de)

1109. CLEMENTS (J. Th. W.). — *A curious « Celestina » edition.* **R.L.C.**, 1960, N° 2.

RUYS DE ALARCON (Juan)

1110. — *Comedias « La prueba de las promesas », « El examen de maridos », « Los pechos privilegiados », « Ganar amigos ».* Prél. y notas de A. MILLARES. Espasa-Calpe, 2 vol., 222 et 234 pp.

SASTRE (Alfonso)

1111. DELOSTER (Cyrus C.). — *Alfonso Sastre.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

1112. PRONKO (L. C.). — *The « Revolutionary Theatre » of Alfonso Sastre.* Ibid.

VALLE INCLAN (Ramon Maria del)

1113. AVALLE-ARCE (J.-B.).— *Una version moderna della leyenda del corazón comido.* **H.R.**, 1960, N° 2.

ETATS-UNIS

1114. DOWNER (A.). — *Recent american drama.* Univ. of Minnesota. Pamphlets on american writers, N° 7, 1961, 46 p. [Minneapolis].

1115. OLEVER (W. I.). — *Writing for values.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 3.

1116. SCHAEFER (H. J.). — *Zum Verständnis amerikanischer Dramatik.* **M.K.**, 1960, N° 3.

MILLER (Arthur)

1117. DRIVER (Tom F.). — *Strength and Weakness in Arthur Miller.* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

1118. MELCHINGER (Siegfried). — *Der amerikanische Dramatiker Arthur Miller.* Württembergische Staatstheater Stuttgart, Schauspiel, H. 5, 1959-60.

NASH (N. Richard)

1119. THIEM (Willy H.). — *N. Richard Nash und der neuere Romantizismus.* Theater der Stadt Bonn, Spielz. 1959-60, Heft 8.

O'NEILL (Eugène)

1120. HOFFMANNSTHAL (H. von). — *Eugène O'Neill.* Translated by B. H. CLARK. **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1121. REUTER (Gerhard). — *O'Neills Spätwerk.* Landestheater Hannover, 1959-60, S. 158 ff.

1122. EDWARDS (William A.). — *O'Neill oder der Heilswahn des Säufers.* Ibid.

1123. SPILLER (Robert A.). — *O'Neill und das amerikanische Drama.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1959-60, Heft 7.

1124. STAMM (Rudolf). — *Die späten Meisterwerke Eugene O'Neills.* Schauspielhaus Zürich, Spielzeit 1959-60, H. 4.

1125. TROUWBORST (Rolf). — *Zwischen Poesie und Prosa. O'Neills Drama « Fast ein Poet ».* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1959-60, Heft 7.

TAYLOR (Tom)

1126. BLUNT (J.). — *America's amazing Lord.* Theatre Annual 1959.

Sur Our American Cousin *de* Tom Taylor, *joué pour la première fois à New-York au Laura Keene Theatre.*

SAROYAN (William)

1127. SPLITTGERBER (Horst). — *Der Dramatiker William Saroyan.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg. (1959), H. 12.

1128. VEISTAJA (Olavi). — *Elämän leikki, kuudessa päivässä syntynyt näytelmä.* (Le jeu de la vie, une pièce de théâtre créée en 6 jours.) Aamulehti N° 312. [Tempere], 17-11-1960,

William Saroyan *et ses pièces de théâtre.*

WILDER (Thornton)

1129. — *Vorwort.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg. (1959-60), H. 4, S. 49 ff.

1130. KLOTZ (Volker). — *Thornton Wilders « Unsere kleine Stadt ».* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg. (1959-60), H. 4, S. 56 ff.

1131. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Gedanken zu Thornton Wilders « Die Alkestiade ».* Staatstheater Kassel, 1959-60, Heft 4.

1132. ELLIS (B. P.). — *« The true originall copies ».* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

Les versions successives d'une pièce (ex.: The glass menagerie, *de* T. Williams*).*

1133. HOFFMANN (Ulrich). — *« Verloren im Märchenland der Menschenfresser... ».* Blätter des Deutschen Theaters in Göttingen, Spielzeit, 1959-60, Heft 162.

Sur Tennessee Williams : Sweet Bird of Youth.

FRANCE

1134. AMBRIERE (F.). — *Auteurs et comédiens pendant la Révolution Française.* Les Annales, N° 114, 1960.

ANOUILH (Jean)

1135. BROOKING (J.). — *Jeanne d'Arc, the trial notes and Anouilh.* Theatre Annual, 1959.

1136. DOLL (Hans Peter). — *Der andere Jean Anouilh.* Landestheater Hannover, Ballhof. Spielzeit 1959-60, S. 99 fff.

1137. SEELMANN-EGGEBERT (Ulrich). — *Prozess der linken Liebe.* Ibid.

1138. KAISER (Joachim). — *Salut für Jean Anouilh und seine Komödie « Majestäten ».* Theater Heute, 1. Jahrg. (1960-61), Heft 1.

1139. LŒWEN (Jan van). — *Das Rendez-vous von Senlis.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 8, S. 87 ff.

1140. SCHNURRE (Wolfdietrich). — *Der General als Lustspielfigur.* Ueber Anouilh : « L'Hurluberlu ». Schlosspark-Theater Berlin, Heft 81, 1959-60.

1141. THIEM (Willy H.). — *Der Boulevard-Autor als Poet. Studien zur künstlerischen Terminologie Jean Anouilhs.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 8, S. 85 ff.

AUDIBERTI (Jacques)

1142. BROCK (Bazon). — *Wäre ich tot, so wäre alles gesagt.* Zu Audibertis « Schwarzem Fest ». (Uber Audiberti.) Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg. (1959-60), H. 12, S. 177 ff.

1143. HOLZER (Max). — *Das schwarze Spiel.* Ibid.

1144. LEMARCHAND (Jacques). — *Etwas über Audiberti.* Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, Heft 12.

1145. KOVAL (Alexander). — *Die Dramaturgie des Traumes* Ibid.

BEAUMARCHAIS (Caron de)

1146. KARPATI (Miklós). — *A halhatatlan Figaro.* Budapest, 1960, 284 p.

BECKETT (Samuel)

1147. D'AUBAREDE (G.). — *En attendant Beckett.* **N.L.**, N° 1746, 1961.

1148. ESSLIN (Martin). — *The theatre of the absurd.* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.
BECKETT, ADAMOV, IONESCO, JARRY.

1149. HIRSCH (Walter). — *Wir warten auf Godot.* Theater der Stadt Bonn, Spielzeit 1959-60, Heft 8.
Sur BECKETT : En attendant Godot.

1150. MOORE (J. R.). — *A farewell to something.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

CLAUDEL (Paul)

1151. BARRAULT (Jean-Louis). — *Paul Claudel. Notizen zur persönlichen Erinnerung.* Theater und Zeit, 7. Jahrg. (1959-60), H. 5-8.

1152. HOPPENOT (Henri). — *Claudel tel qu'il fut à Rio.* **F.L.**, N° 779, 1961.

1153. KLEMANN (Walter). — *Paul Claudel als religiöser Dichter.* Städtische Bühnen Münster, Spielz., 1959-60, Heft 5.

1154. LANDAU (Edwin Maria). — *Wozu diese Frau? Gedanken zur « Mittagswende »* (von P. Claudel). Münchner Kammerspiele, Spielzeit, 1959-60, Heft 9.

COCTEAU (Jean)

1155. LACAND (Jacques). — *Jean Cocteau.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 3, S. 27 ff.

CORNEILLE (Pierre)

1156. JANSSENS (Jacques). — *Un jeune homme nommé Corneille.* Miroir de l'Histoire, mai 1961.

1157. STAROBINSKI (Jean). — *Ueber Corneille.* Die neue Rundschau, 70. Jahrg., 1959, Heft 3.

COURTELINE (Georges)

1158. GAXOTTE (P.). — *Une cure de Courteline.* **F.L.**, N° 779, 1961.

FEYDEAU (Georges)

1159. SHAPIRO (N. R.). — *Suffering and punishment in the theatre of G. Feydeau.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1160. STROBEL (Heinrich). — *Feydeau, auteur comique.* Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, Heft 7.

1161. AUDIBERTI (Jacques). — *Feydeau.* Ibid.

1162. ACHARD (Marcel). — *Feydeau.* Ibid.

IONESCO (Eugène)

1163. DOUBROVSKY (S.). — *Le rire de Ionesco.* **N.R.F.**, N° 86, 1960.

1164. FOWLIE (W.). — *New plays of Ionesco and Genêt.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1165. GEISSLER (Rolf). — *Ionesco. Zeitloses Theater?* Neue deutsche Hefte, Heft 60 (Juli 1959).

1166. RISCHBIETER (Henning). — *Eugène Ionesco, ein Gesellschaftskritiker?* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., 1959, H. 12.

1167. SCHERER (Jacques). — *L'évolution de Ionesco.* Lettres Nouvelles, 1960, N° 1.

1168. TRACHSLER (Reinhard). — *Die Nashörner. Einige Anmerkungen zu Ionescos dramatischer Tierfabel.* Landestheater Hannover, 1959-60, S. 136 ff.

1169. TREIBER (Rudolf). — *Antiquierte « Avantgarde » der zeitgenössischen Dramatik. Eine Polemik wider den Ionescoismus.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 2, Oktober 1959, S. 27 ff.

MARCEAU (Félicien)

1170. MIGNON (P.-L.). — *Félicien Marceau.* **A.S.**, N° 238.

MARIVAUX (Pierre Carlet de)

1171. SCHULZE-VELLINGHAUSEN (Albert). — *Blick auf Marivaux.* Wuppertaler Bühnen,Programmblätter für die Spielzeit, 1959-60, Heft 6.

MOLIERE (J.B. Poquelin)

1172. *Molière, chef de troupe et metteur en scène.* Par Léon Chancerel, Louis Jouvet, Pierre Bertin, Dominique Blanchar. **C.R.B.**, N° 26 *bis*, 1961.

1173. ASTRE (Georges Albert). — *Un comique de l'absurde* [Molière]. Ibid.

1174. BORY (Jean-Louis). — *Une cuisine à la sauce Molière.* Ibid.

1175. COPEAU (Jacques). — *La voix de Molière.* Ibid.

1176. FALK (Eugène H.). — *Molière, the indignant satirist : « Le Bourgeois Gentilhomme ».* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1177. FRANK (André). — *Quelques variantes de Molière et de Racine.* **C.R.B.**, N° 26 *bis*, 1961.

1178. GAXOTTE (Pierre). — *Les trois « Tartuffe ».* **F.L.**, N° 775, 1961.

1179. GUIBERT (A. J.). — *La farce du « Docteur Amoureux » nous est-elle rendue?* **C.R.B.**, N° 26 *bis*, 1961.

1180. MAXFIELD-MILLER (E.). — *Moliere's Tercentenaries*, 1659-1959. The French Review, N° 3, 1961.

1181. REGNAULT (François). — *Les Précieuses.* **C.R.B.**, N° 26 *bis*, 1961.

1182. SIMON (Alfred). — *Les rites élémentaires de la Comédie molièresque.* Ibid.

1183. TOUCHARD (P. A.). — *Le* 24 *octobre* 1658... Ibid.

1184. ZERAFFA (Michel). — *Molière et l'essence du personnage.* Ibid.

MONTHERLANT (Henry de)

1185. — *Le faux conflit du Cardinal d'Espagne.* **N.L.**, N° 1743, 1961.

MUSSET (Alfred de)

1186. *Conversation sur Lorenzaccio.* **T.P.**, N° 41, 1961.
Transcription d'une conversation entre **Gérard Philipe, Jean Deschamps, Henri Lefebvre, Roland Barthes.**

1187. CASSOU (Jean). — *Der junge Musset.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit, 1959-60, Heft 6.

NEVEUX (Georges)

1188. — *Petite préface où l'auteur, pendant cinq minutes, prend sa pièce au sérieux* [La Voleuse de Londres]. **P.T.**, N° 168.

1189. *Georges Neveux : le théâtre de la vie.* Ibid.

1190. GUEZ (Gilbert). — *Georges Neveux.* Ibid.

RACINE (Jean)

1191. BARRAULT (Jean-Louis). — *Mon Racine.* **R.P.**, 1960, N° 10.

1192. GAUDOT (Maurice). — *Les maisons Racine et Sconin.* **C.R.**, N° 8.

1193. MONGREDIEN (Georges). — *Racine et la mort de la Du Parc.* Ibid.

1194. ROUGEMONT (E. de). — *Commentaires graphologiques.* Ibid.

1195. VAUNOIS (Louis). — *Sur une signature de Racine.* Ibid.

1196. SCHMID (Ruth). — *Der dramatische Stil bei Racine.* Aarau, Sauerländer, 1958, 149 S.

REGNARD (Jean-François)

1197. CALAME (Alexandre). — *Regnard, sa vie et son œuvre.* Paris, Presses Universitaires de France, 1961, 504 p., bibliog., index.

RENARD (Jules)

1198. MIGNON (Maurice). — *Jules Renard.* Revue des Deux Mondes, 1960, N° 14.

SAGAN (Françoise)

1199. PARPAGNOLI (G.F.P.). — *Françoise Sagan malogra su segunda cita con el teatro.* Noticias [San Miguel de Tucuman, Rep. Arg.], 21 mars 1961.

SARTRE (Jean-Paul)

1200. KARSCH (Walther). — *Der Reisser als Mittel zum philosophischen Zweck. Zu Sartres Dramaturgie.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 7, S. 76 ff.

1201. ZELTNER-NEUKOMM (Gerda). — *Zu J.-P. Sartres « Die Eingeschlossenen ».* Schauspielhaus Zürich, Spielzeit 1959-60, Heft 17.

SCRIBE (Eugène)

1202. BAUER (Roger). — *Scribe.* Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, Heft 10.

SUPERVIELLE (Jules)

1203. FERRIERI (E.). — *De Foe e Supervielle sembra abbiano per personaggio lo stesso Dio. Ma se pur apparente, come ben diverso.* **I.D.**, N° 285.

1204. LE DUC (Marcel). — *Il principe dei poeti.* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE

1205. HOLLAND (N. L.). — *The first modern comedies. The significance of Etherege, Wycherley and Congreve.* Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1959, 274 p.

1206. STOLL (Alfred). — *Die englische Gesellschaftskomödie.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 2, S. 19 ff.

ELIOT (Thomas S.)

1207. FRIED (Erich). — *« Ein verdienter Staatsmann » modern oder konventionell?* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 9, S. 100 ff.

1208. GUIDI (A.). — *Il classicismo di T. S. Eliot.* Il Veltro [Roma], janv.-fév. 1960.

1209. VIOLA (Wilhelm). — *T. S. Eliot, Poet und Philosoph.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 9, S. 105 ff.

1210. SCHULZE-VELLINGHAUSEN (Albert). — *T. S. Eliot, der Kritiker und das Theater.* Ibid.

1211. SCHULZE-REIMPELL (Werner). — *Wege zur Wirklichkeit. T. S. Eliots dramatisches Werk.* Ibid., S. 97 ff.

FRY (Christopher)

1212. WEATHERBY (W. J.). — *Christopher Fry nach der schöpferischen Pause.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 5 (Jan. 1960), S. 93 ff.

HALL (Willis)

1213. GOTFURT (Fritz). — *Das Ende vom Lied.* Württembergische Staatstheater Stuttgart, Schauspiel, Heft 7, 1959-60.

1214. VIOLA (Wilhem). — *Willis Hall.* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit 1959-60, Heft 8.

JOYCE (James)

1215. KRAMER (Friedrich). — *Verbannte.* Landestheater Hannover, 1959-60, S. 146 ff.

OSBORNE (John)

1216. WEISS (S. A.). — *Osborne's angry young play.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 4.

SHAKESPEARE (William)

1217. *Shakespeare-Jahrbuch.* Hrsg. im Auftrage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von Hermann HEUER (u.a.) Band 96, 1960. Heidelberg, Quelle & Meyer, 1960, 324 S.

Sommaire : W. SCHADEWALDT : Shakespeare und die griechische Tragödie. A. NICOLL : What do we do with Shakespeare? K. MUIR : Source Problems in the Histories. K. S. GUTHKE : Lichtenbergs Shakespeare-Auffassung. P. STECK : Der Einfluss Shakespeares auf die Technik der Meisterdramen Schillers. K. BRINKMANN : Bühnenbericht 1959. L. BENZ-BURGER : Shakespeare auf den Schweizer Bühnen 1958-59. K. BRINKMANN : Filmbericht. Zeitschriftenschau, Bücherschau, Bibliographie.

1218. *Una lezione di Brecht sul « Coriolano ».* Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

1219. BEARD (Harry R.). — *Dreieinhalb Jahrhunderte « Othello » in England,* Wuppertaler Bühnen, Programmblätter für die Spielzeit, 1959-60. Heft 12.

1220. FLATOW (Ingeborg). — *Dreieinhalb Jahrhunderte « Othello » in Deutschland.* Ibid.

1221. BENTLEY (Eric). — *Die Sünde wider Shakespeare.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 4 (Dez. 1959), S. 69 ff.

1222. BROCK (Bazon). — *Dem inspirierten Bemerker des Menschen.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 6, S. 81 ff.

Sur La Tempête.

1223. CHWALEWIK (W.). — *Hamlet (Q. 2) dans la bibliothèque universitaire de Wroclaw.* **Th. P.,** 1960, N° 4.

1224. — *Polska w « Hamlecie ».* Wroclaw, Ossolineum, 1956, 120 p.

Analyse de toutes les mentions et allusions concernant la Pologne qui témoignent que Shakespeare tenait compte de la réalité historique.

1225. C. L. — *Othello, une tragédie du désespoir.* **C.D.O.,** N° 57.

1226. DRIVER (Tom F.). — *The sense of history in greek and shakespearean drama.* New-York, Columbia University Press, 1960, VIII- 231 p.

1227. GRANVAL (J.). — *L'amitié dans l'œuvre de Shakespeare.* **C.D.O.,** N° 57.

1228. HALL (Peter). — *Ein neuer Weg zu Shakespeare.* **M.K.,** 1960, N° 2.

1229. HORST (Oppel). — *Stand und Aufgaben der deutschen Shakespeare-Forschung* 1952-1957. Stuttgart, Metzler, 1960, 59 S. Sonderdruck aus « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », Jahrg. 32, 1958, Heft 1.

1230. HUGO (Victor). — *Contre le bon gout. Commentaire sur Shakespeare.* La Vie du C.D.E., N° 23.

1231. SCHMIDT DI SIMONI (Karen). — *Shakespeares « Troilus und Cressida », Eine sprachlich-stilistische Untersuchung.* Heidelberg, Quelle & Meyer. 1960, 172 S. (Schriftenreihe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Neue Folge, Bd 8.)

1232. SCHREYVOGEL (Friedrich). — *Der ganze Mensch. Notizen zum « Sommernachtstraum ».* Landestheater Hannover, 1959-60, S. 170 ff.

1233. SEHRT (Ernst Th.). — *Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie. Interpretationen zum englischen Drama der Shakespearezeit.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, 213 S. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Nr 46.)

SHAW (George Bernard)

1234. BALUTOWA (Maria). — *Dramat Bernarda Shaw.* Lódz, Wroclaw, Ossolineum, 1957, 199 p., portr.

Monographie sur l'œuvre dramatique de G. B. S. comprenant des remarques sur la mise en scène de ses pièces en Pologne.

1235. BENTLEY (Eric). — *The making of a playwright.* **T.D.R.,** Vol. 5, N° 1.

1236. BLOCKER (Günter). — *Der andere Shaw.* Schlosspark-Theater Berlin, Heft 84, 1959-60.

1237. GMELIN (O. F.). — *Ubermensch Lady Cicely.* (Sur G. B. SHAW : Captain Brassbounds Conversion.) Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 2, S. 14 ff.

1238. LEGRIS (J.). — *Cher Menteur.* **A.S.,** N° 242.

La correspondance de G. B. SHAW *et* Mrs P. CAMPBELL.

1239. SCOTT (Charles). — *Genus, Superman, species, multiform.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 4.

1240. VIOLA (Wilhelm). — « *Fannys erstes Stück* ». Schauspielhaus Zürich, Spielzeit, 1959-60, Heft 7.

SHERIDAN (Richard Brinsley)

1241. STROEDEL (Wolfgang). — *Die Lästerschule.* Landestheater Hannover, 1959-60, S. 182 ff.

INDE

TAGORE (Rabindranath)

1242. *Rabindranath Tagore.* **T.R.V.**, N° 21, 1961.

IRLANDE

O'CASEY (Sean)

1243. COSTON (Herbert). — *Sean O'Casey : prelude to playwriting.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1244. VERDOT (Guy). — *Paris fait connaissance avec l'Irlandais O'Casey.* **F.L.**, N° 772, 1961.

ROBINSON (Lennox)

1245. STARKIE (W.). — *Lennox Robinson* (1886-1956). Theatre Annual, 1959.

ITALIE

1246. PACUVIO (Giulio). — *Teatro contemporaneo e teatro dialettale.* Nuova Antologia [Roma], Fev. 1960.

BERTOLAZZI (Carlo)

1247. G. L. — *Oltre il suo tempo.* Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

1248. STREHLER (G.). — *Il perchè di una Scelta. (L'Egoïsta di Carlo Bertolazzi inaugura la stagione* 1960-61.) Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

BETTI (Ugo)

1249. — *Preface to « The Mistress ».* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

1250. McWILLIAM (G. H.). — *Interpreting Betti.* Ibid.

DE FILIPPO (Eduardo)

1251. AMADO (F.). — *Nota.* **T.T.**, 9.

1252. REBELLO (L. F.). — *« Os Fantasmas » uma farsa existencial.* Ibid.

D'ERRICO (Ezio)

1253. SCHAEFER (Hans Joachim). — *Notizen zu « Der Wald ».* Staatstheater Kassel, 1959-60, Heft 8.

FABBRI (Diego)

1254. SCAPAGNA (Jean). — *Diego Fabbri à Paris.* **P.T.**, N° 168.

GOLDONI (Carlo)

1255. — *Pamietniki.* (Mémoires.) Traduit par Maria Rzepinska. Notes de Zdana Matuszewicz. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 613 p., portr.

1256. KNŒLLER (Fritz). — *Der Lustspieldichter Carlo Goldoni.* Landestheater Hannover, Ballhof, Spielzeit, 1959-60, S. 110 ff.

1257. MOGET (Gilbert). — *Goldoni et les Rustres, la famille et la liberté.* Bref, N° 47, 1961.

MANZONI (Alessandro)

1258. — *« Adelchi ».* Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

1259. *Alessandro Manzoni : notizie storiche.* Ibid.

1260. CODIGNOLA (L.). — *L'ipoteca manzoniana.* Ibid.

1261. DE FEO (Sandro). — *Il diacono Martino e il viandante di Manzoni.* Ibid.

1262. SAPEGNO (N.). — *Manzoni e il primo Risorgimento.* Ibid.

PIRANDELLO (Luigi)

1263. CANTIERI MORA (G.). — *Pirandello a través de sus papeles intimos.* **E.E.**, N° 5, 1960.

RUZZANTE (Angelo Beolco, dit)

1264. DE BOSIO (Gianfranco). — *Le monde paysan de Ruzzante.* In édit. de *La Moscheta* [Torino], Teatro Stabile della Città di Torino, 1961.

1265. MORTEO (Gian Renzo). — *« La Moscheta » et le répertoire du Teatro Stabile.* Ibid.

1266. ZORZI (Lodovico). — *Lecture de Ruzzante.* Ibid.

JAPON

1267. KAULA (David). — *On Noh drama.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

1268. KAWATAKE (Toshio). — *Das Kabuki-Drama.* Theater und Zeit, 8. Jahrg., 1960-61, H. 1.

1269. POUND (E.), FERNOLLOSA (E.). — *The classic Noh Theatre of Japan.* New York, New Directions, 1960, 163 p.

PAYS SCANDINAVES

1270. DREWS (Wolfgang). — *Weggefährte Ibsen.* Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 3, Nov. 1959, S. 50 ff.

1271. DIETRICH (Kurth). — *Der unbekannte Strindberg.* Volksbühnen-Spiegel, 5. Jahrg., 1959, H. 10.

POLOGNE

1272. JURANDOT (Jerzy). — *Dzieje smiechu.* Warszawa, Iskry, 1959, 188 p., ill.

Souvenirs sur le cabaret polonais des dernières 40 années.

1273. SCHILLER (Léon). — *Podróz teatralna Mickiewicza z Odyncem.* Fantazja. Blok-Notes Muzeum Mickiewicza, Warszawa, 1959, N° 1, pp. 38-99, ill.

Première édition posthume d'un fragment des pérégrinations imaginaires de MICKIEWICZ *avec son ami le poète* Edward ODYNIEC, *en Allemagne.*

PORTUGAL

VILLARET (João)

1274. ABELHO (A.). — *O último fantasma do teatro português.* **T.T.**, 9.

CAMARA (João da)

1275. REBELO (L. F.). — *Don João da Câmara.* Teatro no Bolso, série B, N° 15, in-16, 40 p.

SUISSE

DURRENMATT (Friedrich)

1276. KLARMANN (A. D.). — *Friedrich Dürrenmatt and the tragic sense of comedy.* **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

FRISCH (Max)

1277. BÆNZIGER (Hans). — *Frisch und Dürrenmatt.* Bern und München, Francke, 1960, 230 S.

1278. BRAUN (K.). — *Qui est Max Frisch?* **T.P.**, N° 41, 1961.

1279. HAMBERG (Lars). — *Max Frisch.* **Hbl.**, 16-11-1960, N° 311.

1280. STAUEBLE (E.).— *Max Frisch.* Amriswil, Bodensee Verl., 1960, in-8°, 170 p.

1281. — *Max Frisch. Ein Schweizer Dichter der Gegenwart. Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werkes.* 2., überarb. u. erw. Auflage. Ibid.

U.R.S.S.

DOSTOIEVSKI (Feodor Mikhailovitch)

1282. GOURFINKEL (Nina). — *« Les nuits blanches » de Dostoievski.* **A.S.**, N° 245, 1961.

GOGOL (Nikolaï)

1283. HOLZHAUER (Heinz). — *Worüber haben Sie eben gelacht? Bemerkungen zu Gogols « Revisor ».* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 10, S. 149 ff.

GORKI (Maxime)

1284. GOURFINKEL (Nina). — *Maxim Gorki in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Dargestellt von. Hamburg, Rowohlt, 1958, 167 S. (Rowohlts Monographien.)

TCHEKHOV (Anton Pavlovitch)

1285. BRANDON (J. R.). — *Toward a middle view of Chekhov.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 4.

1286. CERRETANI (Arturo). — *Evocación de Anton Chejov.* Revista de Estudios de Teatro, 1960-III [Buenos Aires], VII.

1287. SETSCHKAREFF (Vsevolod). — *Tschechow, der christliche Atheist.* Prisma, Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1959-60, Heft 5, S. 49 ff.

1288. TRIOLET (Elsa). — *Pour présenter « Oncle Vania ».* **L.F.**, N° 864, 1961.

TOLSTOI (Léon)

1289. GASTENIAN (A.). — *Cinquantenaire de la mort de Tolstoï.* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 17, 1961.

1290. GOURFINKEL (Nina). — *Tolstoï dramaturge.* **N.L.**, N° 1737, 1960

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1291. *Shakespeare « firsts ».* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 15, 1961.

Première représentation d'une pièce de SHAKESPEARE *en Autriche, Bulgarie, Canada, Chili, Corée, Allemagne, Inde, Italie, Pays-Bas, Turquie, Suisse.*

1292. *Shakespeare « firsts ».* Ibid., N° 16.

Première représentation d'une pièce de SHAKESPEARE *en Argentine, Australie, Espagne, Finlande, Grèce, Hongrie, Islande, Japon, Norvège, Pologne, Suède, Tchécoslovaquie, U.R.S.S., Venezuela.*

1293. BARRAULT (Jean-Louis). — *Journal de bord. Japon, Israël, Grèce, Yougoslavie.* Paris, Julliard, 1960, 220 p., ill.

1294. BENAVENTE (S.). — *Premières rencontres des hommes de théâtre latino-américains.* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 15, 1961.

1295. BLAU (Herbert). — *Meanwhile, follow the bright angels.* **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

Lettre du directeur de l'Actor's Workshop (San Francisco) écrite au cours d'un voyage d'étude en Europe. Réévaluation de l'Actor's Workshop en fonction du théâtre européen.

1296. LORELLE (Yves). — *Huit ans déjà.* [Le Théâtre des Nations]. **T.R.V.**, N° 17, 1961.

1297. MIERENDORFF (Martha). — *Das internationale Theater-Institut (ITI).* Die Bühnengenossenschaft, 11. Jahrg., 1959, S. 60 ff.

1298. ROUGEMONT (Denis de). — *Probleme der europaischen Festspiele.* **M.K.**, 1960, N° 2.

ALLEMAGNE - ETATS-UNIS

1299. BRECHT (Bertolt). — *Baden Lehrstück.* Transl. by Lee BAXANDALL. **T.D.R.**, Vol. 4, N° 4.

1300. KNEPEL (H. W.). — *Maria Stuart* (de Schiller) *in America.* Theatre Annual, 1959.

ALLEMAGNE - FRANCE

1301. BUCHNER (Georg). — *Woyzech.* Adaptation fr. de Lou BRUDER. **A.S.**, N° 246.

1302. ESPIAU DE LA MAESTRE (André). — *Paul Claudel und Richard Wagner oder Eros, Musik und christlicher Glaube.* Wort und Wahrheit, 14. Jahrg., 1959, H. 6-7.

1303. KLEIST (Heinrik von). — *Le Prince de Hombourg.* Texte fr. de Jean Curtis. Paris, L'Arche. Coll. pour un Théâtre Populaire, N° 28, 1961.

ALLEMAGNE - GRANDE-BRETAGNE

1304. KAISER (Georg). — *The protagonist.* Transl. by H. F. Garten. **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

ALLEMAGNE - ITALIE

1305. BRECHT (B.), WEILL (K.). — *L'opera da tre soldi.* Trad. di Ettore Gaipa, fotocronaca di Ugo Mela. Cappelli, 1961, 177 p., 5 p. ill.

1306. GAIPA (Ettore). — *Tradurre Brecht : un' impresa drammaturgica.* Ibid.

ALLEMAGNE - PAYS SCANDINAVES

1307. FRISCH (Max). — *Biedermann og brandstifterne.* Et laeredrama uden laere med et efterspil. Pa dansk ved Jorgen Engberg. Oversat fra tysk efter *Biedermann und die Brandstifter.* Copenhague, Gyldendal, 1961, 99 p. (Gyldendals Theater).

ALLEMAGNE - SUISSE

1308. *Friedrich Schillers « Wilhelm Tell » und die Schweiz.* Mimos, 1961, N°s 1-2.

AUTRICHE - GRANDE-BRETAGNE

1309. HOFFMANNSTHAL (Hugo von). — *Poems and early plays.* Bilingual edit. Edit. with an introduction by Michaël Hamburger. With a preface by T. S. Eliot. London, Routledge and Kegan Paul, 1961.

ESPAGNE - ALLEMAGNE

1310. GARCIA LORCA (Federico). — *Das kleine Don-Cristóbal-Retabel. Posse für Puppentheater.* Deutsch v. Enrique Beck. Mit Holzschn. v. Frans Masereel. Wiesbaden, Insel-Verl., 1960, 37 S.

1. Band : Trauerspiele und Schauspiele. Der Stern von Sevilla. Richter... nicht Rächer ! Der Ritter von Olmedo. Der Herzog von Viseo. Das Weib des Andern. Loderndes Dorf.

1311. ROJAS (Fernando de). — *Celestina. Tragikomödie von Calisto und Melibea.* Deutsch von Egon Hartmann und F. R. Fries. Mit einer Einl. v. Fritz Schalk. Bremen, Schünemann o.J., 300 S.

1312. VEGA (Lope de). — *Ausgewählte Werke in 6 Bänden.* Deutsche Nachdichtung von Hans Schlegel. Emsdetten/Westf., Lechte, 1960, 414 S.

ESPAGNE - FRANCE

1313. CERVANTES. — *Intermèdes.* Texte fr. de Robert Marrast. L'Arche. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 27, 1961.

Le tribunal des mal mariés *(El guez de los divorcios)*, Le gardien vigilant *(La guarda cuidadosa)*, Le rétable des merveilles *(El retablo de las maravillas)*, Le vieillard jaloux *(Elviejo celose)*, Les deux bavards *(Los habladores)*.

ETATS-UNIS - ALLEMAGNE

1314. JEFFERS (Robinson). — *Dramen. Die Quelle. Medea. Die Frau aus Kreta.* Aus d. Amerikan. v. Eva Hesse. Mit einem Vorwert v. Eva Hesse. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, 169 S.

1315. O'NEILL (Eugene). — *Meisterdramen.* (Unterm Karibischen Mond. Kaiser Johnes. Der haarige Affe. Trauer muss Elektra tragen. Eines langen Tages Reise in die Nacht. Ein Mond für die Beladenen.) Frankfurt a. M., S. Fischer, 1960, 404 S.

1316. WILDER (Thornton). — *Die Alkestiade.* Schauspiel in 3 Akten mit einem Satyrspiel : *Die beschwipsten Schwestern.* Frankfurt a. M. und Hamburg, Fischer Bücherei, 1960, 133 S. (Fischer-Bücherei, Bd 320.)

1317. WILLIAMS (Tennessee). — *Plötzlich letzten Sommer. Orpheus steigt herab.* Aus d. Amerikan v. Hans Sahl. Frankfurt a. M. u. Hamburg, Fischer-Bücherei, 1960, 160 S. (Fischer Bücherei, Bd 363.)

FRANCE - ALLEMAGNE

1318. ANOUILH (Jean). — *Dramen*. München, Langen/Müller o.J.

5. *Band* : Der arme Bitos oder Das Diner der Köpfe. Majestäten. General Quixotte oder Der verliebte Reaktionär.
Aus d. Franz v. Franz GEIGER, 333 S.
6. *Band* : Der Passagier ohne Gepäck. Das Rendez-vous von Senlis. Madame de... Mademoiselle Molière.
Aus d. Franz v. Helma FLESSA *(Der Passagier ohne Gepäck) und* Franz GEIGER. 341 S.

1319. CLAUDEL (Paul). — *Gesammelte Werke, Band 2. Dramen. 1. Teil.* Mit einem Nachw. v. Edwin Maria LANDAU. Heidelberg, Kerle, 1959, 792 S.

1320. — *Gesammelte Werke, Band 5. Kritische Schriften.* Mit einem Nachw. v. Curt HOHOFF. Heidelberg, Kerle, 1958, 607 S.

1321. COCTEAU (Jean). — *Dramen*. Vorwort v. K. H. RUPPEL. München, Langen/Müller o.J., 421 p.

Der Doppeladler. Die Höllenmaschine. Die geliebte Stimme. Orpheus. Bacchus.

1322. GENET (Jean). — *Unter Aufsicht. Die Zofen. Der Balkon.* Aus d. Franz. v. Gerhard HOCK, Georg SCHULTE-FROHLINDE und Geno HARTLAUB. Frankfurt a. M. u. Hamburg, Fischer Bücherei, 1960, 207 S.

1323. IONESCO (Eugène). — *Die Nashörner. Erzählungen. Erinnerungen. Gedanken über das Theater.* Mit Photos und Dokumenten. Zürich, Die Arche, 1960, 108 S.

1324. SARTRE (Jean-Paul). — *Die Eingeschlossenen.* Aus d. Franz v. Herbert LIEBMANN und Renate GERHARDT. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, 144 S.

1325. SCHONDORFF (Joachim) (Hrsg.). — *Französisches Theater des XX. Jahrhunderts.* CLAUDEL *(Das Buch von Christoph Columbus)*, GIRAUDOUX *(Amphitryon 38)*, COCTEAU *(Orpheus)*, SARTRE *(Bei geschlossenen Türen)*, ANOUILH *(Antigone)*, CAMUS *(Die Besessenen).* Mit einem Vorw. v. Joachim KAISER. München, Langen/Müller o.J., 418 S.

1326. SCRIBE (Eugène). — *Das Glas Wasser oder Ursachen und Wirkungen.* Lustspiel in 5 Aufzügen. Deutsch v. Alexander THOMAS. Mit einem Nachw. v. Ralf STEYER. Stuttgart, Reclam, 1960, 104 S. (Universal-Bibliothek, Nr 145.)

FRANCE - AMERIQUE LATINE

1327. ROLLAND (Romain). — *Teatro completo.* Ed. Hachette [Buenos Aires], 1960.

FRANCE - AUTRICHE

1328. FONTANA (O. M.). — *Die Paul Claudel Aufführungen in Wien.* **M.K.**, 1960, N° 4.

FRANCE - FINLANDE

1329. SALOMAA (Kalevi). — *Ajankohtaista tähdenväleinä.* (A propos de Ionesco joué dans plusieurs théâtres de la capitale de Finlande.) Etelä-Suomen Sanomat [Lahti], 13-11-1960, N° 308.

FRANCE - ETATS-UNIS

1330. FEYDEAU (Georges). — *Going to pot.* Adapted by Norman R. SHAPIRO. (1re trad. anglaise.) **T.D.R.**, Vol. 5, N° 1.

FRANCE - GRANDE-BRETAGNE

1331. LEFEVRE (André). — *Racine en Angleterre au XVIIe siècle. « Titus and Berenice » de Thomas Otway.* **R.L.C.**, 1960, N° 2.

FRANCE - ITALIE

1332. SUPERVIELLE (Jules). — *Robinson o l'eterno amore.* Trad. di E. FERRIERI. **I.D.**, N° 285, 1960.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

1333. ANOUILH (Jean). — « *Antigone* ». *En tragedie.* Oversat fra fransk af Paul LA COUR efter *Antigone.* (Gyldendals Teater.) 3. opl. Copenhague, Gyldendal, 1961, 71 p.

1334. IONESCO (Eugène). — *Naesehornet.* Skuespil i 3 akter og 4 billeder. Paa dansk ved Ole VINDING. (Le Rhinocéros.) (Hasselbalchs Kultur-Bibliotek, bd 196.) Copenhague, Hasselbalch, 1960, 92 p.

FRANCE - U.R.S.S.

1335. DUCKWORTH (Colin). — *Pour le centenaire de Scribe* (1791-1861) : « *Le Verre d'Eau* » *et le Rideau de Fer.* **R.T.**, Vol. III, N° 1.

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

1336. *Theatrum mundi. Englische und irische Dramen.* Frankfurt a. M., S. Fischer, 1960, 362 p.

J. M. SYNGE : Ein wahrer Held. William Butler YEATS : Die Komödiantenkönigin. Christopher FRY : Das Dunkel ist licht genug. John WHITING : Wo wir fröhlich gewesen sind. Willis HALL : Das Ende vom Lied. John OSBORNE und Anthony CREIGHTON : Epitaph für George Dillon.

1337. ELIOT (T. S.). — *Ein verdienter Staatsmann.* Dt. Ubertragung von Erich FRIED. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959, 104 S.

1338. FRY (Christopher). — *Der Hirt mit dem Karren. The Boy with a cart.* Deutsch, englisch. Frankfurt a. M., S. Fischer, 1960, 121 S. (S. Fischer Schulausgaben.)

1339. GUNDOLF (F.). — *Shakespeare und der deutsche Geist.* München u. Düsseldorf, Küpper vom Bondi, 1959, in-8°, 316 p.

1340. HULTBERG (H.). — *B. Brecht und Shakespeare.* Orbis Literarum, XIV, N°s 2-4.

1341. THOMAS (Dylan). — *Der Doktor und die Teufel.* Deutsche Nachdichtung von Erich FRIED. Frankfurt a. M., Fischer, 1959, 114 S. (Theater von heute.)

1342. WOLFFHEIM (Hans). — *Die Entdeckung Shakespeares. Deutsche Zeugnisse des* 18. *Jahrhunderts.* Hamburg, Hoffmann und Campe, 1959, 275 S.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

1343. G. P. — *De l'adaptation* [*d'Othello*]. **C.D.O.**, N° 57.

1344. FORD (John). — « *Dommage que ce soit une putain* ». Adaptation franç. de Georges BEAUME. **P.T.**, N° 171.

1345. SHAKESPEARE (William). — *La Nuit des Rois.* Adaptation de Nicole et Jean ANOUILH. **A.S.**, N° 243, 1961.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS SCANDINAVES

1346. GREENE (Graham). — *Det sidste vaerelse.* Skuespil i 2 akter. Oversat fra engelsk af Frans LASSON efter « The living room ». Forord af Emil FREDERIKSEN. Traesnit af Herman STILLING. Christensens Bogtrykkeri, Herning, 1960, 101 p., ill.

1347. SHAKESPEARE (William). — *Macbeth.* Et skuespil i 5 akter. Oversat fra engelsk af Knud SONDERBY efter « Macbeth ». Gyldendals Teater, Copenhague, Gyldendal, 1961, 123 p.

IRLANDE - ALLEMAGNE

1348. BOLL (Annermarie und Heinrich).— *Zur neuen Uebersetzung* (von « Playboy of the Western World » von J. M. SYNGE). Programmblätter der Kammerspiele (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, Heft 11.

IRLANDE - PAYS SCANDINAVES

1349. BEHAN (Brendan). — *Gidslet.* Tragi-Operette i 3 Akter. Pa dansk ved Poul SORENSEN. Oversat efter « The hostage ». (Gyldendals Teater.) Copenhague, Gyldendal, 1961, 107 p.

ITALIE - ALLEMAGNE

1350. GOLDONI (Carlo). — *Lustspiele.* Band 3 und 4. In deutscher Ubersetzung von Lola LORME. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, 430, 324 p.

1351. PIRANDELLO (Luigi). — *Dramen.* Erster Band. Aus d. Italien v. Georg RICHERT. Vorwort v. Christian FERBER. München, Langen/Müller o.J., 343 S.

ITALIE - FRANCE

1352. RUZANTE (Angelo Beolco, dit). — *La Moscheta.* Texte original en padouan. Trad. en fr. par Alfred MORTIER. Préface de Paul RENUCCI. Essais de Ludovico ZORZI, Gianfranco DE BOSIO, Gianrenzo MORTEO. [Torino], Teatro Stabile della Città di Torino, 1961. Une plaquette éditée à l'occasion des représentations données au Théâtre des Nations, in-16, 160 p.

1353. — *Prologues inédits en padouan. Egloga de Ruzante nominata la Moscheta. Comenzo l'ato primo. Intermedia d'una comedia de Ruzante ala pavana.* Ibid.

PAYS SCANDINAVES - ALLEMAGNE

1354. HAHM-BLAFIELD (Haidi). — *Peer Gynt Frankfurtissa.* (Peer Gynt à Frankfort.) Compte rendu d'une version moderne de Heinrich KOCH. Helsinki. **H.S.**, 29-9-1960, N° 262.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

1355. STRINDBERG (August). — *Théâtre.* T. IV. *La Danse de mort.* Texte fr. d'A. JOLIVET et G. PERROS. Paris, L'Arche, 1960, 120 p.

1356. — *Théâtre.* T. V. Ibid., 240 p.

Le Songe. Le Hollandais. Les Babouches d'Abou Kassem. La Grand'Route. *Textes fr. de* C. J. BJURSTROM *et* A. MATHIEU.

1357. — *Théâtre.* T. VI. Ibid.

Orage, *texte français de* C. J. BJURSTROM *et* G. PERROS. La maison brûlée, *texte fr. de* C. J. BJURSTROM *et* Ch. CHARRAS. La sonate des spectres, *texte fr.* d'Arthur ADAMOV *et* C. J. BJURSTROM. Le pélican, *texte fr.* d'A. ADAMOV. Le gant noir, *texte fr. de* C. J. BJURSTROM *et* André MATHIEU. L'île des morts, *iblid*

PAYS SCANDINAVES - ITALIE

1358. IBSEN (Enrik). — *Casa Rosmer. Hedda Gabler.* Trad. di Cl. GIANNINI. Milano, Mondadori, 1968, in-16, 256 p.

TCHECOSLOVAQUIE - ALLEMAGNE

1359. G. L. — *De Hasek à Brecht.* Piccolo Teatro, N° 1, 1961.

U.R.S.S. - ALLEMAGNE

1360. HAHM-BLAFIELD (Haidi). — *Rikoksen ja rangaistuksen uusi näyttämösovitus Berliinissä.* **H.S.**, 29-9-1960, N° 264.

1361. MAJAKOWSKI (Wladimir). — *Mysterium buffo und andere Stücke.* Deutsche Nachdichtung von Hugo HUPPERT. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1960, 274 S.

1362. SCHONDORFF (Joachim) (Hrsg.). — *Russisches Theater des XX. Jahrhunderts.* München, Langen/Müller o.J., 501 S.

TOLSTOI : Der lebende Leichnam. TSCHECHOW : Die Möwe. GORKI : Nachtasyl. ANDREJEW : Das Leben des Menschen. TRETJAKOW : Brülle, China. MAJAKOWSKI : Das Schwitzbad. KATAJEW : Eine Schnur geht durchs Zimmer. SCHWARZ : Der Schatten. *Mit einem Vorwort v.* Helen v. SSACHNO.

1363. TSCHECHOV (Anton). — *Dramen : Der Bär, Der Heiratsantrag, Ivanov, Die Möwe, Onkel Vanja, Drei Schwestern, Der Kirschgarten.* Deutsch von Johannes v. GUENTHER. Mit einem Essay « *Zum Verständnis des Werkes* » und einer Bibliographie von Svetlana GEIER. Hamburg, Rowohlt, 1960, 332 S. (Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft.)

1364. — *Drei Schwestern.* Drama in 4 Akten. Deutsch v. Sigismund v. RADECKI. Stuttgart, Reclam, 1960, 79 S. (Universal-Bitliothek, Nr 4264.)

U.R.S.S. - FRANCE

1365. DOSTOIEVSKI (Fédor). — *Les Nuits Blanches.* Adaptation fr. de G. SANDIER. **A.S.**, N° 245.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

1366. *Où va le théâtre amateur?* Enquête. Le Spectateur Lyonnais, N° 66, 1961.

1367. AGILDA (Enrique). — *El alma del teatro independiente.* [Buenos Aires], Ed. Intercoop, 1960.

1368. BUDENZ (Toni). — *Das Pantomimen-Buch. Für Jugendspiel und Amateurtheater.* München, Don Bosco Verlag, 1959, 105 S.

1369. CASABLANCA (Adolfo). — *En busca de una definición de teatro independiente.* Cuadernos de la Diligencia [Rosario], 1960, N° 2.

1370. CERRETANI (Arturo). — *Nuestro Teatro, Pasion inconclusa* Ibid.

1371. ECKENER (Lotte). — *Oberammergau. Landschaft und Passion.* Text von Leo Hans MALLY. Konstanz, Simon und Koch, 1960, 94 S.

1372. HOGNAS (Olof). — *Finland, amatörteaterns föregangsland.* (La Finlande, pays innovateur pour le théâtre des amateurs.) **Hbl.**, 11-10-1960, N° 276.

1373. LELARGE (Henri). — *Impressions de stage.* Le Théâtre Amateur, N° 29' 1960.

Stage de la Fédération Nationale des Sociétés de Théâtre Amateur à Marly.

1374. — *Compte rendu, au jour le jour, de notre colloque de Marly.* Ibid.

1375. SALOMAA (Kalevi). — *Näyttämöharrastus vilkasta nuorisoseuroissa.* Etelä-Suomen Sanomat [Lahti], 18-11-1960, N° 313.

Compte rendu du théâtre des amateurs des départements du sud de la Finlande et leur intense travail.

b) Théâtre scolaire et universitaire

1376. GENE (Juan Carlos). — *Universidad y profesion teatral.* Rev. de la Universidad [La Plata], Abril 1960.

1377. KROOK (Kajsa). — *Ylioppilasteatteri och Adamov.* (Le théâtre des étudiants finnois et Adamov.) **Hbl.**, 20-11-1960, N° 315.

1378. SCAPARRO (M.). — *Il teatro universitario a un punto morto?* **S.**, N° 170 1960.

1379. SHANK (Th. J.). — *Play selection in american colleges and universities, 1958-1959.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 2.

1380. SPENCE (Basil), SOUTHERN (R.). — *The universities of Southampton's Nuffield Theatre.* **T.N.**, XIV, N° 4.

1381. VERDOT (Guy). — *Un lycée saisi par le théâtre.* **F.L.**, N° 777, 1961.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1382. JANSSEN (Herbert) u. OPGENOORTH (Engelbert). — *Kulissenbau und Bühnenbild.* München, Don Bosco, 1959, 90 S.

1383. JOHNSON (R. C.). — *The White House Conference on children and youth.* **E.T.J.**, Vol. XII, N° 3.

XI

PANTOMIME, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

1384. KUBLER (Jörn) und OPITZ (Franz K.). — *Circus.* Text von J. K., Aufnahmen von F.K.O. München, Reich, 1960, 73 S.

1385. SIMON (Karl Günter). — *Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten.* München, Nymphenburger Verlagsh, 1960, 95 S. Text, 97 S. Abbildungen.

1386. SPIES (Otto). — *Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenland.* Emsdetten (Westf.), Lechte, 1959, 219 S. (Die Schaubühne.)

1387. *Bibliografia wydanych sztuk dla teatrów lalek.* (Bibliographie des pièces publiées pour les théâtres des marionnettes.) Kraków, Wydawnictwo MDK im. dra Jordana, 1958, 46 p., powiel. (polycopié).

1388. *Tandarica din Bucuresti.* Meister des Puppenspiel, H. 11.

1389. *Petite chronologie du théâtre de marionnettes polonais* (1945-1960). **Th. P.**, 1960, N° 5.

1390. A. L. — *Gli straordinari burattini di Serghiei Obraszov.* Piccolo Teatro, N° 3, 1961.

1391. BARBARO (U.). — *L'arte di Obraszov.* Cultura Moderna, 1961, N° 2.

1392. BRYAN (H. S.). — *Die Verwendung des Puppenspiels in der Kinder-Psychiatrie.* Internationales Puppenspiel Archiv im Europaïschen Jugendwerk o. v. R. Winzer, 11-24, 1960.

1393. BULTHUIS (R.). — *Poetisch Meesterschap Don en Ly Vermeire's Marionetten.* Meister der Puppenspiel, H. 11.

1394. COPFERMANN (E.). — *Les marionnettes et leurs techniques.* **T.R.V.**, N° 17, 1961.

1395. JACOB (Max). — *Das Hohnsteiner Handpuppenspiel.* Meister der Puppenspiel, H. 14.

1396. JOLINON (Joseph). — *Comment Guignol conquit les Français.* Miroir de l'Histoire, juillet 1961.

1397. JURKOWSKI (H.). — *Théâtre de marionnettes polonais.* **Th. P.**, 1960, N° 5.

1398. KOS (Janko). — *Puppenspiele der Stadt Ljubljana.* Meister der Puppenspiel, H. 11.

1399. LENNERT (R.). — *Philosophisch, Literarisch, intim Friedricht Arndt, ein Hohnsteiner.* Ibid., H. 14.

1400. POLFLIET (Marcel). — *Toone VI.* **H.P.**, 1960, N° 3.

1401. RYL (Henryk). — *Problème de la marionnette polonaise.* **Th. P.**, 1960, N° 5.

1402. VAREY (J. E.). — *Los titeres en Cataluña en el sigglo XIX.* **E.E.**, N° 5, 1960.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

1403. DUGHERA (Eduardo A.). — *Trasposiciones.* La Prensa [Buenos Aires], 2-10-60.

a) Musique

1404. *Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart.* Hrsg. v. H. Lindlar u. R. Schubert. Bonn, Boosey & Hawkes, 1958-1960.

Neue Folge, Heft 1 : Strawinsky. Wirklichkeit und Wirkung, 88 S.
Heft 2 : Die drei grossen "F" Film, Funk, Fernsehen, 63 S.
Heft 3 : Lebt die Oper? 59 S.

1405. *Wagner und Rossini. Ein authentisches Gesprach.* In Programme du Festival de Bayreuth, 1961.

1406. *Comédie musicale.* Interview de Maurice Jarre par J.-C. Jaubert. Bref, N° 44, 1961.

1407. *Du rêve à l'aventure cinématographique : « Loin de Rueil ».* Interview de R. Pillaudin et R. Queneau par J.-C. Jaubert. Ibid.

A propos de Loin de Rueil.

1408. ANDRITZKY (Christoph). — *Richard Wagners enge Beziehungen zu Mannheim.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit, 1959-60, Heft 62.

1409. BERGFELD (J.). — *Bayreuth einst und heute.* **M.K.**, 1960, N° 2.

1410. BINDER (E. G.). — *Zur Entwicklung des amerikanischen Musicals.* Ibid., N° 3.

1411. BOLL (André). — *La mise en scène lyrique à la recherche d'un style.* **T.R.V.**, N° 18, 1961.

1412. BRANDT (Michel). — *La musique élisabéthaine.* **C.D.O.**, N° 57.

1413. BRINER (Andres). — *Die Oper am amerikanischen College.* Mit 4 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg., 1959, Heft 11.

1414. CARPI (Fiorenzo). — *Appunti alle musiche di scena* [Adelchi di Manzoni]. Quaderni del Teatro Popolare Italiano, N° 1, 1960.

1415. DECAUX (Alain). — *Offenbach. König des zweiten Kaiserreichs.* Aus d. Franz. v. Lilli NEVINNY. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1960, 371 S.

1416. DIETRICH (M.). — *Ein Opern-Verdikt der deutschen Aufklärung.* **M.K.**, 1960, N° 1.

1417. DOWNES (Olin). — *Serge Prokofieff.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 11, S. 161 ff.

1418. SZENKAR (Eugen). — *Die Liebe zu den drei Orangen* (von PROKOFIEFF). Ibid.

1419. EHRSTRŒM (Otto). — *Brittens varpring har premiär.* **Hbl.**, 22-10-1960, N° 287.

1420. HENZE (Hans Werner). — *Der Prinz von Homburg.* Programm der Hamburgischen Staatsoper, Jahrg. 1959-60, Heft 15.

1421. BACHMANN (Ingeborg). — *Entstehung eines Librettos.* Ibid.

1422. HENZE (Hans Werner). — *Undine. Tagebuch eines Balletts.* Mit 21 Bildern. München, Pipper, 1959, 74 S.

1423. HERZFELD (Friedrich). — *Das Neue Bayreuth.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1960, 64 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 22.)

1424. — *Herbert von Karajan.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1959, 63 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 17.)

1425. HEUSER (Karl). — *Die Bühnenmusik im Schauspiel.* Bühnentechnische Rundschau, 54. Jahrg., 1960, H. 5.

1426. — *Die Buhnenmusik im Schauspiel.* **M.K.**, 1960, N° 2.

1427. KAHL (Willi). — *Borodin und das « Mächtige Häuflein ».* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 10.

1428. LANDCHBERY (J.), GUEST (I.). — *The scores of « La fille mal gardée ». I, the original music.* **R.T.**, Vol. III, N° 1.

1429. LEWINSKI (W.-E., v.). — *Verdi heute.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 5, S. 69 ff.

1430. LINDLAR (Heinrich). — *Zur Partitur des Werkes* (Schostakowitsch « Lady Macbeth auf dem Lande »). Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 5.

1431. L. P. — *Da Weill a Dessau a Eisler.* Piccolo Teatro, N° 2, 1961.

1432. NAGLER (A. M.). — *Lullys Opernbühne.* Kleine Schriften d. Gesellschaft f. Theatergeschichte, Heft 17 [Berlin 1960].

1433. NICK (Edmund). — *Steht es so schlecht um die Operette?* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 9, S. 135 ff.

1434. NOE (Günther von). — *Händel als Opernkomponist.* Ibid., H. 3, S. 35 ff.

1435. — *Die Leitmotivik in Richard Straussens « Elektra ».* Ibid., H. 7, S. 105 ff.

1436. OSTER (Otto). — *Das Schuldproblem im « Ring »* (R. WAGNER). Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 14.

1437. PANOFSKY (Walter). — *Leitmotiv oder « Garderoben-Nummer »?* [über Richard WAGNER]. Ibid.

1438. PESTALOZZO (Luigi). — *La realizzazione musicale.* In édition italienne de l'Opéra de Quat'Sous. Cappelli, 1961, pp. 149-156.

1439. RAZUMOVSKY (Andreas). — *Historie, Legende, Literatur. Zum Textbuch von Alexander Borodins « Fürst Igor ».* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 10.

1440. — *Die Oper in der Sowjetunion.* Ibid., Heft 5.

1441. ROUSSELOT (Jean). — *Richard Wagner et ses tribulations françaises.* Pensée Française, 1960, Nos 7-8.

1442. RUGE (Gerd). — *Ein Interview mit Schostakowitsch.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 5.

1443. RUPPEL (K. H.). — *Musik in unserer Zeit.* Eine Bilanz von zehn Jahren. München, Prestel, 1960, 299 S.

1444. SCHERLE (Arthur). — *Die Opern Giuseppe Verdis und die Politik.* Blätter der Bayerischen Staatsoper, Jahrg. 12 1959-60, Heft 7.

1445. SCHOENHERR (Peter).— *Randbemerkungen zum Thema Literaturoper.* Programm der Hamburgischen Staatsoper, Jahrg. 1959-60, Heft 16.

1446. STEFAN (Paul). — *Friedrich Smetana. Ein Leben für die Musik.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, H. 15, S. 225 ff.

1447. NEJEDLY (Zdenek). — *Friedrich Smetana und seine « Verkaufte Braut ».* Ibid.

1448. *Richard Strauss Jahrbuch* 1959-60. Hrsg. v. Willi SCHUH. Bonn, Boosey & Hawkes, 1960, 151 S.

1449. VALENTIN (Erich). — *Mozart und die Gegenwart.* Musik und Szene, Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein, 4. Jahrg., 1959-60, Heft 13.

1450. WESTERNHAGEN (K. von). — *Entre l'hostilité et l'admiration* [Wagner]. Programme du Festival de Bayreuth, 1961.

1451. WILFORT (Manfred). — *Weltliteratur im Spiegel der Oper ein Uberblick.* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit, 1959-60, H. 69.

1452. WOLFF (Hellmuth Christian). — *Die Wiederbelebung der Händel-Oper.* Mit 11 Aufnahmen. Atlantis, 31. Jahrg., 1959, Heft 11.

1453. ZANOTELLI (Hans). — *Alban Bergs Wozzeck.* Das neue Forum, Darmstädter Blätter für Theater und Kunst, 9. Jahrg., 1959-60, Heft 1, S. 1 ff.

b) **Ballet**

1454. *Sadler's Wells.* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 15, 1961.

1455. KLAUS (Geitel). — *Ballettzentrum Paris.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1960, 63 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 24.)

1456. KOEGLER (Horst). — *Modernes Ballett in Amerika.* Berlin, Rembrandt-Verl., 1959, 64 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 19.)

1457. — *Ballett International.* Versuch einer Bestandsaufnahme. Mit 227 Abbildungen und 17 Zeichnungen im Text. Berlin, Rembrandt, 1960, 266 S.

1458. KUTTER (Hans). — *De polovetsiska danserna i Furst Igor.* **Hbl.,** 5-10-1960, N° 270.

1459. NOVICKI (R.). — *L'organisation de l'école de ballet de Pologne.* **Th. P.,** 1960, N° 4.

c) **Arts plastiques**

1460. GUNNIS (R.). — *Statues, busts, monuments and wax portraits of theatrical interest.* **T.N.,** XIV, N° 4.

1461. MASSON-FORESTIER (J.). — *Les portraits de Racine* (suite). **C.R.,** N° 8.

d) Cinéma

1462. *Filmaarbogen* 1960. Red. af Elise Berg MADSEN. Copenhague, Illustrationsforl., 1960, 96 p., ill.

1463. 6.000 *Filme*. Kritische Notizen aus den Kinojahren 1945 bis 1958. Handbuch der katholischen Filmkritik. Hrsg. v. d. Katholischen Filmkommission für Deutschland. Bearb. v. Klaus BRUENE. 2. Aufl. Düsseldorf, Haus Altenberg, 1960, 637 S.

1464. ALSINA-THEVENET (H.). — *Chaplin como Sociólogo*. Flashback, N° 2 [Buenos Aires], 1960.

1465. ANDERSON (Lindsay). — *Notas sobre John Ford*. Ibid.

1466. JOHANN (Ernst). — *Kleine Geschichte des Films*. Vom Kaleidoskop zur Breitwand. Mit 30 Abb. Frankfurt a. M., Ullstein Bücher, 1959, 188 S.

1467. JEANNE (René), FORD (Charles). — *Grandeur et décadence du septième art*. **M.F.**, N° 1164, 1960.

1468. PUDOWKIN (Wssewolod). — *Ton und Montage*. Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 1, Sept. 1959.

1469. RABENALT (Arthur Maria). — *Tanz und Film*. Berlin, Rembrandt-Verl., 1960, 63 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 25.)

1470. THIEL (Reinold E.). — *Puppen- und Zeichenfilm oder Walt Disneys aufsässige Erben*. Berlin, Rembrandt-Verl., 1960, 68 S. (Rembrandt-Reihe, Bd 15.)

1471. VILARINO OCHOA (Alfredo N.). — *Jean Renoir, aproximación a su obra actual*. Flashback [Buenos Aires], N° 2, 1960.

e) Radio et télévision

1472. KALOW (Gert). — *Hörspiele, stumm*. Frankfurter Hefte, 14. Jahrg., 1959, Heft 10.

1473. — *Retour à Amphitryon*. **C.R.B.**, N° 26 *bis*, 1961.

XIII

LANGUE DRAMATIQUE

1474. DIAZ-PLAJA (G.). — *Poesia y dialogo : « Razon de amor »*. **E.E.**, N° 5, 1960.

1475. DONOGHUE (D.). — *The third voice : modern british and american verse drama*. Princeton [New Jersey], Princeton Univ. Press, 1959, 286 p.

1476. FARRINGTON (Conor A.). — *The language of drama*. **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

1477. INGARDEN (Roman). — *Das literarische Kunstwerk*. 2. verb. u. erweiterte Auflage. Mit einem Anhang : *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen, Niemeyer, 1960, 430 S.

1478. KOZELKA (P.). — *A glossary of the plays of Bernard Shaw*. New York, Columbia University Press, 1959, 55 p.

1479. LUEBBREN (Rainer).— *Die Sprache im Drama*. Theater und Zeit, 7. Jahrg., Nr 9, Mai 1960, S. 161 ff.

1480. SHARP (W. L.). — *A play : scenario or poem*. **T.D.R.**, Vol. 5, N° 2.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1481. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, 1815-1819. Rédaction et préface de Jacek LIPINSKI. Notes de Jacek LIPINSKI et Zbigniew JABLONSKI. Wroclaw, Ossolineum, 1956, 626 p., ill.

Recueil des critiques anonymes, déchiffrées récemment, d'un groupe d'aristocrates et des gens du gouvernement, représentant des principes pseudo-classiques.

1482. *La critique dramatique des spectateurs.* Bref, N° 46, 1961.

Sur La résistible ascension d'Arturo Ui, Antigone, Turcaret, Roses rouges pour moi.

1483. BAB (Julius). — *Ueber den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen.* Ausgew. und hrsg. v. Harry BERGHOLZ. Mit einer Einführung von C.F.W. BEHL. Heidelberg/Darmstadt, Schneider, 1960, 360 S.

1484. BENDER (J. E.). — *Brander Matthews : critic of the theatre.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 3.

1485. GUERRIERI (G.).— *Nicola Chiaramonte et la génération de' 45.* **T.R.V.,** N° 17, 1961.

1486. JAROSCH (Wilhelm). — *Das verborgene Drama.* (Dramaturgische Notizen). Programmblätter des Opernhauses (Bühnen der Stadt Köln), 1959-60, H. 10-

1487. MIERENDORF (Marta).— *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Theaterkritik.* Die Bühnengenossenschaft, 11. Jahrg., 1959, H. 7, S. 257 ff.

1488. MOREAU (Pierre). — *La critique littéraire en France.* Paris, A. Colin, 1960 (Coll. A. Colin, N° 344), 16 × 11, 224 p.

1489. MORVAN-LEBESQUE. — *La querelle des critiques.* **T.R.V.,** N° 19, 1961 et une réponse de Jean DARCANTE.

1490. RIDENTI (Lucio). — *Addio a Orio Vergani.* **I.D.,** N° 284, 1960.

1491. SANCHEZ (Roberto G.). — *Un gran critice dramatico del XIX : Jose Ixart.* Insula [Madrid], mars 1961.

1492. SIMONI (Renato). — *Trent'anni di cronaca drammatica.* Vol. V, 1946-1952 [Torino]. I.L.T.E., 1960, in-8°, 360 p.

1493. WEINTRAUB (St.). — *Apostate apostle : H. L. Mencken as shavophile and shavophobe.* **E.T.J.,** vol. XII, N° 3.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1494. CAVAZZANA (Rosanna). — *Dramaturgia en la época de Mayo.* Revista de Estudios de Teatro, 1960, III (XV).

1495. JASPERS (Karl). — *Esencia y formas de lo trágico.* Ed. Sur. [Buenos Aires], 1960.

1496. KESTING (M.). — *Das epische Theater.* Stuttgart, Kohlhammer, 1959, in-8°, 160 p.

1497. LUDVIGSEN (Christian). — *Revue over Avantgarden.* Vindrosen, Vol. 7, 1960, pp. 570-575.

1498. MAGLI (A.). — *Lo psicodramma.* **S.,** N° 169, 1960.

1499. STEPHENSON (R. C.). — *Farce as method.* **T.D.R.,** Vol. 5, N° 2.

1500. VOLKER (Klaus). — *Groteskformen des Theaters.* Akzente, 7. Jahrg., H. 4, 1960.

b) Personnages

1501. BERTIN (A.). — *Gli « indifferenti » giovani eroi del teatro russo d'oggi.* **S.,** N° 169, 1960.

1502. HILTY (Hans Rudolf). — *Von Schillers « Jungfrau von Orléans » zu Anouilhs « Lerche ».* Nationaltheater Mannheim, Bühnenblätter für die 181. Spielzeit, 1959-60, Heft 59.

1503. MINERVINI (R.). — *Le ridicole avventure di Pulcinella.* Napoli, Libreria Scientifica Ed., 1959, in-8°, 87 p.

1504. NADEJDE (L.). — *Les « Haïdouks » dans le théâtre populaire.* **S.C.I.A.**— 1959, N° 2.

1505. SEK (Jean). — *Héros scandinaves de Shakespeare et de Strindberg.* Les Lettres Nouvelles, 1960, N° 1.

1506. TESCHAN (W. E. von B.). — *Hans Wurst and the great figures of the old viennese comedy.* Theatre annual, 1959.

c) Thèmes

1507. ABELLAN (José Luis). — *El tema del misterio en Onero Vallejo.* Insula [Madrid], mai 1961.

1508. FLEMMING (W.). — *Das Oberammergauer Passionspiel als theatergeschichtliche Quelle.* **M.K.,** 1960, N° 2.

1509. FREUDENSTEIN (Reinhold). — *Der Bestrafte Brudermord. Shakespeares « Hamlet » auf der Wanderbühne des* 17. *Jahrhunderts.* Hamburg, Gram, De Gruyter & Co, 1958, 130 S. (Britannica et Americana, Bd 3.)

1510. FRENZEL (Elisabeth). — *Ein Thema und seine Variationen. Zur Stoffgeschichte des « Amphitryon ».* Landestheater Hannover, Ballhof. Spielzeit, 1959-60, S. 5 ff.

1511. KARSCH (W.). — *Der Machtgedanke in der Dramatik der Gegenwart.* **M.K.,** 1960, N° 3.

1512. LIPPMAN (M.). — *The american playwright looks at business.* **E.T.J.,** Vol. XII, N° 2.

1513. SCHERINI (Santiago P.). — *El tema del inmigrante en el Teatro Nacional.* Cuadernos de la Diligencia, N° 1, 1960 [Rosario, R. Argentina].

1514. MEYER (Günter). — *Wandlungen des Amphitryon-Stoffes.* Bühnen der Hansestadt Lübeck, Spielz., 1959-60, H. 5.

XVI

VARIA

1515. BUSTELLI (Franz Anton). — *Die italienische Komödie in Forzellan. Einführung von Günther v. Pechmann.* Stuttgart, Reclam, 1959, 32 p. (Werkmonographien zur bildenden Kunst, Nr 37.)

1516. VAN ABBE (Derek). — *Was ist Fastnachtspiel.* **M.K.,** 1960, N° 1.

ÉDITIONS

DU

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I — Publications périodiques

LE BULLETIN SIGNALETIQUE paraît mensuellement et présente, sous la forme de courts extraits classés par matière, tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques publiés dans le monde entier.

Des TIRAGES A PART sont mis, en outre, à la disposition des spécialistes.

Le CENTRE DE DOCUMENTATION DU C.N.R.S. fournit également la reproduction photographique sur microfilm ou sur papier des articles analysés dans le BULLETIN SIGNALETIQUE ou des articles dont la référence bibliographique précise lui est fournie.

Ainsi, expérimentateurs, ingénieurs et techniciens bénéficient, sans quitter leur laboratoire ou leur bureau, d'une documentation abondante et rapide.

ABONNEMENT ANNUEL (y compris table générale des auteurs) :

	France	*Etranger*
3ᵉ partie : Philosophie, Sciences Humaines	50 NF	60 NF
TIRAGE A PART (3ᵉ partie) :		
— Sociologie	18 NF	23 NF
— Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
— Psychologie	22 NF	25 NF

Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes

N° 1 (1952)	3 NF
N° 2 (1953)	4 NF
N° 3 (1954)	4,60 NF
N° 4 (1955)	7 NF
N° 5 (1956)	4,60 NF
N° 6 (1957)	6 NF
N° 7 (1958)	7 NF
N° 8 (1959)	7,50 NF

Ouvrages

Marie-Jeanne DURRY. Autographes de Mariemont :
1ʳᵉ partie, T. I De Jean Rolin à Madame de Pompadour; T. II De Vauvenargues à Dolomieu.
2ᵉ partie, T. I Le Boufflers à Lamennais; T. II de Marchangy à Victor Hugo. L'ensemble .... 70 NF

Les Cahiers de Paul Valéry (écrits de 1894 à 1945).

Paul Valéry était tout à la fois poète, littérateur, penseur, épris des sciences et artiste. Les Cahiers écrits tout au long de sa vie permettent de la mieux connaître sous ses divers aspects. Ils sont le complément indispensable des œuvres de Paul Valéry publiées jusqu'à ce jour et intéresseront tous ceux qui les possèdent.

Ces Cahiers se présentent sous la forme d'une trentaine de volumes d'environ 1 000 pages, du format 21×27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'auteur.

Volumes reliés	1 600	NF
(640 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Volumes sous étuis	1 740	NF
(780 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Musique et Poésie au XVIe siècle	16	NF
La Musique instrumentale de la Renaissance	18	NF
Les Fêtes de la Renaissance	30	NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11	NF
Thomas MACE. Musicks Monument. Vol. I : Reproduction en fac-similé d'après l'édition originale publiée à Londres en 1676.	32	NF
La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare	21	NF
Guillaume MORLAYE. Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et Luth	7	NF
Mélanges JAMATI. Création et Vie intérieure	13	NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (peinture, musique, poésie)	12	NF
La mise en scène des œuvres du passé	19	NF
La Théâtre Moderne. Hommes et Tendances	22	NF
Réalisme et poésie	25	NF
M. HORN-MONVAL. Traductions et adaptations françaises du Théâtre Etranger (cette bibliographie comprendra 8 tomes).		
T. I: Théâtre Grec antique	10	NF
T. II: Théâtre Latin antique et moderne	12	NF
T. III: Théâtre Italien	12	NF
Colloques du C.N.R.S. (Sciences Humaines) :		
II. Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe Siècle (en vente aux Presses Universitaires de France)	15	NF
III. Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe Siècles	10	NF
IV. Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe S.	6,60	NF
V. Musique et poésie au XVIe Siècle	16	NF
VIII. Etudes Mycéniennes	20	NF
IX. Corpus Vasorum Antiquorum	2,50	NF
X. Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart	26	NF
XI. Les Processus de l'Hominisation	18	NF
XII. Le Luth et sa musique	32	NF
XIII. Charles-Quint et son Temps	21	NF
XIV. Nicolas Poussin (relié soie en 2 volumes)	130	NF
Le C.N.R.S. et ses Laboratoires :		
Le Service de la carte phytogéographique	6	NF
L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes	3,20	NF
Centre de Documentation cartographique et géographique	3	NF
Le Mannogo	3	NF

Abonnements, renseignements et vente au Service des Publications du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 15, quai Anatole-France, Paris-7e. C. C. P. Paris 9061-11. Tél.: SOLférino 93-39.

La Société d'Histoire du Théâtre entretient des relations régulières avec les organismes officiels ou privés, en France et hors de France, qui souhaitent unir leur action à la sienne, dans une libre coopération. Elle a collaboré à de nombreux congrès, colloques ou expositions et pris, au sein de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, une part active à la création d'un Institut International de Recherches Théâtrales, à Venise.

Il convient de rappeler que dans l'esprit de ses fondateurs — et plus spécialement dans l'esprit de Louis Jouvet — si l'essentiel de notre Société est la recherche, l'étude et la publication de documents inédits, notre désir est que la connaissance du passé, puisée aux sources les plus sures avec toute la rigueur de la critique scientifique, puisse contribuer *pratiquement* à nourrir et à guider la création théâtrale dans ce qu'elle a de plus authentique et de plus conforme aux aspirations de ce temps.

« C'est pourquoi, écrivait Louis Jouvet en 1948, pour réaliser ce vaste programme, notre Société fait appel non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre. A tous, elle demande aide et collaboration. Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres ».

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE - PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS	**18 NF**
MEMBRES FONDATEURS	**25 NF**
MEMBRES BIENFAITEURS	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de port.

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° **Au service régulier de la Revue.**

2° **A l'usage du Centre d'Information et de Documentation, de sa bibliothèque et de ses archives.**

3° **A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc., etc...**

4° **A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.**

Dépôt légal 3e trimestre 1961. *Le Gérant :* G. Larché

